

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة - باتنة1-



كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

الشعر الصوفي المغربي
أبو مدين الغوث وعفيف الدين التلمساني نموذجا
-دراسة سيميائية-

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي المغربي القديم

إعداد الطالبة: إشـــــراف:

- نصيرة شينة - أ.د/ إسماعيل زردومي

لجنة المناقشة:

الاســـم واللقـــب	الرتبـــة	الجـــامـــعـــة	الصـــفـــة
الســـعيـــــد لــــراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنـــــــــة 1	رئيســـــا
إسماعيــــل زردومـــــــي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنـــــــــة 1	مشرفا ومقررا
ناديـــــــة خميـــــــس	أستــــاذ محاضـــر	جامعة باتنـــــــــة 1	عضوا مناقشا
حيـــــــاة معـــــــاش	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكـــــــــرة	عضوا مناقشا
رزيقـــة طـــــاوطـــــاو	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البـــــــواقي	عضوا مناقشا
لزهـــــــر فـــــــارس	أستــــاذ محاضـــر	جامعـــــــة تبســـــة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1439/1438هـ

2018/2017م

«إن أقامك به ثبتّ، وإن قمت بنفسك سقطت، اللهم فهّمنا عنك، فإنا لا نفهم عنك إلا بك»

من حكم الشيخ أبي مدين الغوث

إهداء:

إلى روح أستاذي المرحوم الدكتور محمد زغينة

رحلت وتركت في قلوبنا ذكرى جميلة ونورا يتلألأ

من طيبتك ومحبتك وكرم أخلاقك

ندعو لك بالرحمة والمغفرة وجنة النعيم

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، سيدنا محمد النبي الأمي وعلى آله وأصحابه أجمعين، وبعد.

يحمل الفكر الصوفي بين طياته عالما فريدا من الرؤى النورانية الشفافة، ترقّى الصوفية من خلالها في مراتب الصفاء والسمو الروحي، وهاموا في عوالم الباطن والوجود، فأتحفوا التراث الشعري العربي- بما أفاضه الله على قلوبهم من أنوار محبته- بالعديد من القصائد المتوهجة صدقا وعاطفة وإبداعا منقطع النظير، ذلك أن الشعر هو المجلى الأوسع للتعبير الصوفي، لما يتمتع به من إمكانات خاصة للإشارة إلى أسرار المعنى العرفاني الذي لا تطيقه العبارة، فقد شكلت نصوصهم بوحا خفيا عما يخالج النفس من غربة تعتريها في خلواتها، وما يساور الروح من مشاعر استثنائية تطالع السالك في طريقه إلى الله.

ولأن الشعر الصوفي تعبير عن تجربة كشفية ذوقية، فقد تميز عن سائر أنواع وأغراض الشعر بكونه ممارسة عرفانية ونصية في الوقت ذاته، اعتملت فيها حرارة الوجدان وصدق العاطفة، فأفرزت عبر تراثها العتيد تعددية في المعنى ولا نهائية في القراءات، دفعت الدارسين إلى الاجتهاد في محاولة فهم وتأويل الإشارات والتلويحات التي تفيض بها عبارات هذا النوع من الخطاب الفاتن الشاطح، لرفع النقاب عن خصوصية تجربة المبدع، فرغم أن الصوفية جميعا يشربون من نبع واحد هو نبع المحبة الإلهية، ويسافرون في رحلة عروج في اتجاه واحد هو الحق تعالى، إلا أن لكل صوفي مسلكه الخاص في هذه الرحلة، وثقافته وطريقته في التعبير عن تجربته.

وللتصوف المغربي بصمة بارزة في تاريخ تطور الفكر الصوفي الإسلامي، فقد عرفت هذه المنطقة نشاطا ملحوظا لحركة التصوف، بلغت أوج ازدهارها خلال القرنين السادس والسابع الهجريين ما أدى إلى تطور هائل للنتاج الشعري الصوفي في أدب المغاربة، حيث نضجت موضوعاته، وتوضحت خصائصه، على يد شعراء مبدعين ارتقوا بالقصيدة الصوفية من الناحيتين الفنية والفكرية، وخلدوا في ذاكرة مواجيدهم أشعارا ذوقية طافحة بإشارات وتلويحات، اضطرتهم إليها حتمية صون الأسرار الإلهية عن غير أهلها.

لذلك، فإن ما قدمه شعراء المغرب قديما من نصوص شعرية صوفية، يستحق منا العناية والاهتمام، فقد أغنى هذا الفن ثقافة المغرب، وخلد مآثر أعلامه وتجاربهم وفلسفاتهم، وحفظ خصوصية الفكر الصوفي في بلاد المغرب الإسلامي، وأبرز مقدرة رواده على الإبداع الراقي المتفرد، لكنه لم ينل حقه من الدراسة والبحث، فكل ما قدم عن هذا التراث من دراسات أراها غير كافية، ولا تروي

عطش الباحث المهتم بهذا الإرث الحضاري العريق، ولا تشبع فضوله، ومما يحز في النفس ضياع قسم كبير من إبداعات هؤلاء الشعراء، أما ما بقي منها متحديا عوامل البلى والنسيان، فإنه ينتظر أن يزال عنه الغبار ويرد إليه الاعتبار.

من هنا كان الهدف المنشود من خلال هذه الدراسة، محاولة الكشف عن غوامض دلالات التعابير والألفاظ الإشارية التلويحية، في النصوص الشعرية لاثنين من أبرز وأشهر أعلام التصوف المغربي: القطب الغوث سيدي أبو مدين شعيب التلمساني، والشيخ عفيف الدين التلمساني، حيث مثلت أشعارهما بحق قمة النضج ومنتهى التطور الذي حققته القصيدة الصوفية، في واحدة من أزهى الحقبات الزمنية عطاء وإبداعا وإشراقا (القرنين السادس والسابع الهجريين)، فوسمت هذه الدراسة بناء على ذلك بـــ:

"الشعر الصوفي المغربي، أبو مدين الغوث وعفيف الدين التلمساني نموذجا - دراسة سيميائية"

وانطلاقا مما سبق، سعيت من خلال هذا البحث للوقوف عند جملة من النقاط، والإجابة عن بعض التساؤلات، أهمها:

- ماهي أبرز العلامات السيميائية ذات الدلالة العرفانية، التي اعتمد عليها الشاعران في التلويح على المعاني الذوقية في المدونة؟
- ماهي أهم الدلالات العرفانية لهذه العلامات السيميائية التي تناولتها الدراسة؟ وإلى أي مدى جسدت تلك المعاني الذوقية فلسفة كل شاعر وتوجهه الصوفي؟
- أين تكمن خصوصية طريقة توظيف هذين الشاعرين للتعابير التلويحية في شعرهما؟
- هل يمكن للمنهج السيميائي بتعقيداته وخصوصياته الكشف عن المكونات الجوهرية في الخطاب الشعري الصوفي، والوصول إلى نتائج علمية منطقية انطلاقا من المقولات النظرية للسيميولوجيا؟
- ماذا أضاف هذان الشاعران إلى القصيدة الصوفية، من خلال ما أفاضه الله على لسانيهما من شعر عذب رقراق، ترجما عبره - بلغتهما الخاصة- مواجيدهما، وما تجلى على قلبيهما من أسرار عرفانية بطريقة التلويح والإشارة؟

ولقد قادتني تجربتي المتواضعة مع البحث العلمي، إلى الإيمان بأن المواضيع هي التي تختارنا ولسنا نحن من يختارها، فاشتغالي بالبحث في الأدب الصوفي يمتد بجذوره إلى مرحلة الليسانس، حيث كان أول تعامل لي مع نصوصه الشعرية من خلال مذكرة التخرج، التي اقترح موضوعها وأشرف عليها أستاذي الدكتور إسماعيل زردومي، فجاءت بعنوان: "الجلال والجمال في

رباعيات عمر الخيام - دراسة موضوعية فنية-"، فأدهشني هذا النوع من الفكر، وفتنتني أشعاره الفائقة اللامعهوده، بفلسفته ورؤيته الخاصة للكون والإنسان، ولما كانت رسالة الماجستير خاصتي في فن التراجم في الأدب المغربي القديم، فهي لم تنأ بي كثيرا عن عالم التصوف، باعتبار أن كثيرا من مصنفات المغاربة في هذا الفن كانت في رجالات الزهد والتصوف، ليعود الشعر الصوفي ويقتحم حياتي من جديد باقتراح الأستاذ الدكتور المرحوم محمد زغينة، بأن يكون موضوع أطروحتي في الدكتوراه في الشعر الصوفي في الأدب المغربي القديم، فلم أتردد حينها لحظة في قبول الموضوع، بعد أن نشأت في داخلي رابطة قوية مع هذا النوع من الإبداع الشعري المتميز بالغرابة والجمال الفني، وبعد أن ارتقى -إلى حد ما- تذوقي لنصوصه الفاتنة.

أما الدوافع الموضوعية التي شجعتني على الخوض في غمار هذا البحث؛ فيأتي على رأسها قلة اهتمام الدارسين بالأدب المغربي خصوصا القديم منه، مقارنة بما حظي به نظيره المشرقي من اهتمام ودراسات، إضافة إلى إيماني بضرورة إماطة اللثام عن تراثنا الشعري العريق، الذي يساهم في رسم معالم هويتنا كمغاربة وعرب ومسلمين، ومحاولة الولوج في رحاب قصائد أبي مدين وعفيف الدين، واختراق سطحها الظاهري، ومعانيها المباشرة، علّني أقف على بعض أسرارها التي أهّلتها لتصنف ضمن أبرز وأرقى النصوص الشعرية الصوفية.

وتزداد أهمية هذه الدراسة في مغايرتها لعدد من الدراسات السابقة - وهي قليلة في حدود اطلاعي المتواضع- والتي تناولت ديواني الشاعرين المذكورين من حيث المنطلق الذي تصدر عنه، والهدف الذي تصبو إليه، فلم أعثر على نموذج قارب هذه الدراسة بصورتها المقترحة، وخطتها المتبعة، ولعله يكون في تقديم عرض موجز لمضمون هذه الدراسات ما يوضح ذلك:

- أول دراسة أنجزها الباحث مختار حبار، وقد نشرت سنة 2002 تحت عنوان: "شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل، وقد تناول المؤلف هذا الموضوع على مستوى أربعة تشكيلات؛ هيكلي: توقف فيه عند بعدي الحضور والغياب، موضوعاتي: رصد فيه موضوعات الشعر الصوفي، وأسلوبي: تطرق فيه إلى دراسة الديوان من ناحية التقابل، التمثيل، التجريد، التناص والأسلوب القصصي، فيما خصص التشكيل المعجمي لإجراء دراسة إحصائية، رصدت الحقول الدلالية لموضوعات الشعر الصوفي المهيمنة في الديوان.
- وثاني هذه الدراسات: "تجليات التناص في شعر عفيف الدين التلمساني"، وهي رسالة ماجستير في الأدب العربي ونقده، أنجزها الطالب عبد الحميد جريوي، تحت إشراف الدكتور عبد القادر دامخي، وقدمت للمناقشة سنة 2003 بجامعة قاصدي مرباح بورقلة، وقد تناول الباحث شعر

العفيف من جانب حضور تقنية التناص في نصوصه؛ فرصد تجليه في الرمز الغزلي، والخمري، ثم وقف عند التناص الديني في الديوان، من خلال حضور النص القرآني وحضور الأثر النبوي فيه، وبذلك، فقد ركز هذا الباحث في تعمقه في دراسة رمزي الخمرة والغزل في الديوان، وبمستوى تحليل عال للشواهد، على حضور النصوص التراثية في شعر أبي مدين، ولم يركز على محاولة فهم وتأويل التلويحات والإشارت الصوفية للشاعر نظرا لطبيعة هذه الدراسة.

- كما قدم الباحث حمزة موساوي دراسة جمالية للرمز الصوفي في ديوان أبي مدين التلمساني، وهي رسالة ماجستير في الأدب الجزائري القديم، تحمل عنوان: جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب، تحت إشراف الدكتور أحمد موساوي، نوقشت سنة 2007 بجامعة قاصدي مرباح بورقلة، تناول فيها الباحث مختلف الرموز الصوفية الواردة في ديوان الشاعر برؤية جمالية، وفق المستوى التركيبي: موضحا من خلاله ما يميز نظام الجملة في الديوان، والغرض البلاغي الذي خلصت إليه أكثر الأساليب الإنشائية توظيفا في الديوان، والمستوى الدلالي: الذي تعرض فيه لدلالات الرموز التي وظفها الشاعر، كما تعرض الباحث للتحليل الصوتي لشعر أبي مدين من خلال دراسة الإيقاع الداخلي، وما كان لتكرار الأصوات والتماثل الصوتي من جماليات إيقاعية. فلم تهتم هذه الدراسة كما هو واضح بالوقوف على إحالات تلك الرموز ومعانيها الذوقية.
- أما الدراسة الرابعة، فكتاب الباحثة هيفرو محمد علي ديركي، المنشور سنة 2009 بعنوان: جمالية الرمز الصوفي، (النفري، العطار، التلمساني)، وقد خصصت الدارسة الباب الأخير من أبواب كتابها الأربعة لدراسة الرموز الصوفية في نصوص عفيف الدين التلمساني الشعرية وقف رؤية جمالية، رصدت من خلالها في الفصل الأول جمالية التعبير عن عشق الصوفي للذات الإلهية برمز المرأة، وجمالية التعبير عن المعرفة الإلهية من خلال رمز الخمرة في الفصل الثاني، فيما تحدثت في الفصل الثالث عن جمالية التعبير الرمزي عن الوحدة المطلقة والجمال المقيد.
- وعن عفيف الدين، خصص الباحث زغدود فوراح رسالة الدكتوراه خاصته، والموسومة بـــ" شعر عفيف الدين التلمساني وحياته، تحقيق ودراسة"، وتحت إشراف الدكتور صالح مفقودة، لدراسة موضوعات شعر هذا الأديب الصوفي: الغزل، الطبيعة، والعقائد الصوفية، كما أجرى دراسة فنية مبسطة لنصوص الشاعر، بالوقوف على الرمز الصوفي، واللغة والأسلوب،

والأوجه البلاغية، والأوزان، أما القسم الثاني من الرسالة، فقد عمد فيه الباحث إلى تحقيق ديوان العفيف، وقد نوقشت هذه الرسالة سنة 2013.

وقد توزع محتوى هذا البحث هيكليا عبر خطة تضمنت خمسة فصول تتلوها خاتمة؛ أول هذه الفصول تاريخي عن سيرتي الشاعرين والبيئة الفكرية والأدبية التي عاشا فيها، فتطرقت فيه إلى الحديث عن الفكر الصوفي في عهد الموحدين، وعن شعراء التصوف في المغرب وإبداعاتهم الشعرية إبان القرنين السادس والسابع الهجريين، كما عرفت فيه بالشاعرين أبي مدين الغوث وعفيف الدين التلمساني، وبالمدونة موضوع الدراسة.

أما بقية الفصول فهي تطبيقية؛ حيث عالجت في بداية الفصل الثاني، الذي وسمته بــ"سيميائية الأنوثة ودلالاتها العرفانية"، مفهوم الأنوثة بين التصورين الثقافي والصوفي، ثم حلّلت بعدها نماذج مختلفة من المدونة، برزت فيها العلامات الصغرى التي تنتمي للحقل الدلالي الخاص بالأنوثة، محاولة كشف دلالاتها العرفانية الخفية.

وخصصت الفصل الثالث لدراسة العلامات الواردة في حقل الطبيعة، فعنونته بــ "سيميائية الطبيعة ودلالاتها العرفانية"، وبعد أن مهدت لذلك بوقفة عند افتتان الصوفية بالطبيعة، باعتبارها انعكاسا للجمال الإلهي المطلق، تطرقت إلى العلاقة القائمة بين الجمال والذوق الصوفي من خلال نصوص الشاعرين، ثم عمدت إلى دراسة الإحالات العرفانية لأربع علامات هامة في المدونة هي: علامة الطير والحمام، علامة الظبي أو الغزال، علامة البحر، وعلامة النور، ثم عرضت في نهاية الفصل لمفهوم تجلي الجمال المطلق في الوجود بين الكثرة والوحدة من خلال الأشعار الواردة في المدونة. أما الفصل الرابع، والمعنون بــ "سيميائية الحنين والظعن ودلالاته العرفانية" فهو دراسة لدلالات أهم العلامات المنتمية إلى هذا الحقل وهي الطلل، والرحلة، وأسماء الأماكن المقدسة.

وقد جاء الفصل الخامس من هذا البحث كمحاولة للوصول إلى المعاني والدلالات العرفانية التي لوح إليها الشاعران في المدونة، من خلال توظيفها للعلامات التي يشملها حقل الخمرة والسكر، وبناء عليه فقد عنونته بــ "سيميائية الخمرة ودلالاتها العرفانية"، وقد مهدت لهذا الجزء من الدراسة بالحديث عن حضور الخمرة في التراث الشعري العربي، والإشارة إلى توظيف هذه الموضوعة في الشعر الصوفي، وفي التراث الشعري الصوفي المغربي، ثم حاولت تتبع دلالات مختلف أسماء الخمرة الواردة في المدونة، كالراح والشراب والحميا والشمول...، ورصدت بعدها المعاني العرفانية لصفات الخمرة في المدونة؛ وهي: القدم، الصرافة والنورانية، ثم عملت على استنباط دلالات عناصر مجلس الشرب في ديواني الشاعرين، فحلّلت نماذج شعرية وُظِّفَتْ فيها علامات تدخل في نطاق هذا الحقل؛

وهي: الحان، والساقي، والنديم، وأواني الخمرة والغناء أو السماع، لأتفرغ في آخر الفصل لدراسة دلالات السكر ومعانيه الذوقية في المدونة.

وأنهيت البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة، وهي نتائج تشجع على الاهتمام بدراسة الشعر الصوفي وفق مناهج حداثية.

ورغم أن عنوان البحث يوحي بأن المنهج المتبع في الدراسة هو المنهج السيميائي، إلا أني لا أزعم أنني طبقت هذا المنهج بحذافيره على المنجز الشعري المدروس، بل لم يتعد ما قمت به حدود المقاربة السيميائية، أو بالأحرى قراءة خاصة بالباحثة لنصوص أبي مدين والعفيف الشعرية، كما أني لم أقتصر في تحليلي للنماذج الشعرية على هذا المنهج، بل أخذت منه ما يلائم طبيعة النص الشعري الصوفي، مستعينة بذلك بمناهج أخرى كالمنهج التاريخي، والمنهج الوصفي التحليلي، والمنهج النفسي الذي يتماشى وخصوصية المغامرة الصوفية، باعتبارها تجربة باطنية روحية بالدرجة الأولى، وشيء من المنهج الإحصائي في مواطن قليلة من البحث.

وقد استعنت في إنجاز هذه الدراسة بجملة من المراجع، كانت لي نبراسا أنار لي طريق البحث الشاق في الشعر الصوفي، لعل أهمها: كتاب أبعاد التجربة الصوفية لعبد الحق منصف، كتاب أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، شرح النابلسي والبوريني لديوان عمر بن الفارض، وكتاب شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل لمختار حبار.

إن الخوض في ميدان البحث العلمي ولا سيما في مجال الأدب المغربي القديم، وفي موضوع شائك كالتصوف، يعد تجربة لا تخلو من صعوبات وتحديات، فكان من الطبيعي أن تواجهني بعض العراقيل في سبيل إنجاز هذه الرسالة، لعل أبرزها:

- قلة الدراسات التي تهتم بالشعر الصوفي في الأدب المغربي القديم، فأغلب المراجع إما أن تكون عامة تتناول أصول ومباديء التصوف، وتاريخه وطبقات رجالاته وتراجمهم، وإما مركزة في دراستها على الشعر الصوفي المشرقي.
- قلة الدراسات المهتمة بتطبيق المناهج الحديثة على النص الشعري الصوفي، بما في ذلك المنهج السيميائي.
- صعوبة تطبيق المنهج السيميائي، فلا يزال يكتنفه بعض الغموض خاصة من الناحية التطبيقية، وناحية ضبط مصطلحاته، وتوحيد وتوضيح آلياته الإجرائية، ما جعلني أتعامل بحذر وتحفظ شديدين في تطبيقه على نصوص المدونة، نظرا لسببين اثنين؛ الأول: خصوصية النص الصوفي وحساسيته؛ فهو نص مركز تحكمه الرؤيا الذوقية للشاعر، وهو أشبه بنص مقدس

ينبغي التعامل مع لغته بمنتهى الحذر والدقة، والثاني: تحاشي الوقوع في أخطاء قد تقود القاريء الذي يسعى للاستفادة من هذه الدراسة إلى مغالطات ومطبات، قد تشوش عليه فهمه وتصوره للرؤيا الصوفية لصاحبي المدونة، كما قد تؤثر على استيعابه لإجراءات تطبيق المنهج السيميائي على النص الشعري الصوفي.

هذا، غير أن النصائح القيمة، والتشجيع المتواصل، والصبر الجميل للأستاذ الفاضل الدكتور إسماعيل زردومي، ذلل أمامي كافة الصعاب التي واجهتني، وهون علي مشقة البحث، فله مني عظيم الشكر وجزيله، وأسمى عبارات الامتنان والاعتراف بالجميل، على الجهود الكبيرة التي بذلها في سبيل مساعدتي على إتمام هذا العمل المتواضع، وختاما أسأل الله تعالى التوفيق والسداد، فهو ولي ذلك والقادر عليه وله الحمد والشكر أولا وأخيرا.

الفصل الأول

(بين السيرة والبيئة الأدبية والفكرية)

أولا- الحركة الصوفية في عهد الموحدين:

عرف العالم الإسلامي في القرن الثاني الهجري حركة روحية فكرية رائدة، ونمطا من السلوك الذوقي الروحي، لم يعهده المسلمون من أيام الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته رضوان الله عليهم، وقد طرح هذا الاتجاه فهما جديدا للدين، مبني على رؤيا خاصة للإنسان والوجود والعلاقة بين الخالق ومخلوقاته، عرف في بداياته الأولى بالزهد، ليتسمى - بعد أن قطع شوطا طويلا من التطور والنضج اكتملت فيه ملامحه وخصائصه- بالتصوف، وقد قدّر لهذا الفكر أن يزدهر في القرنين السادس والسابع وصولا إلى القرن الثامن للهجرة، وينتشر في مختلف ربوع العالم الإسلامي، في ظل الامتزاج الثقافي والحضاري الذي أفرزه توسع الدولة الإسلامية إقليميا.

وبعد الفتح الإسلامي لبلاد المغرب، واستتباب الحكم فيها للمسلمين بعد سنوات من الحملات والمعارك الضارية ضد المرتدين من السكان الأصليين، تعاقبت على هذه البلاد دويلات كثيرة أولاها الدولة الرستمية في الجزائر، ثم تلتها الدولة الحمادية، ودولة بني زيري، ثم دولة المرابطين فالموحدين... وكانت هذه الدويلات تستقل جغرافيا بمنطقة معينة، لكن كثيرا ما كانت تتناحر فيما بينها بسبب الحدود الإقليمية.(1)

وقد استمر المرابطون (448- 541هـ) في دعم الدور الديني والجهادي الذي تقوم به الرباطات، وعلى رأسها رباط "عين الفطر"، وأحاطوه بعناية كبيرة، فكان لرؤسائه كلمة نافذة عند حكام المرابطين، وخصوصا عند علي بن يوسف بن تاشفين، إذ كان هذا الأخير يبعث برسائل إلى الشيخ أبي يعقوب بن أبي عبد الله أمغار، وهو من أعمدة رباط "عين الفطر" (أو تِيطْنْفْطَرْ بمنطقة دكالة جنوبي مدينة جديدة حاليا)، ويسأله فيها صالح الدعاء. لكنه لم يسلك هذا السلوك نفسه مع بعض رجال التصوف، أمثال أبي العباس بن العريف، والإمام الغزالي وغيرهما؛ ذلك أن الصوفية دخلوا في شقاق مع طبقة الفقهاء، وامتحنوا بسبب الضجة التي قامت حول كتاب "إحياء علوم الدين" للغزالي. (2)

ويمثل القرن السادس الهجري الانطلاقة الحقيقية للتصوف الطرقي وانتشاره، إذ تسربت أفكاره من المشرق إلى المغرب، فظهرت الطريقة القادرية المنسوبة لعبد القادر الجيلاني (ت561هـ)، كما برزت الطريقة الرفاعية نسبة لأبي العباس أحمد بن أبي الحسين الرفاعي (ت540هـ)، وظهرت بعد ذلك الشاذلية نسبة لمؤسسها الشيخ أبي الحسن علي بن عبد الله بن عبد الجبار (ت656هـ)، المعروف

(1) - ينظر: محمد كمال شبانة، الدويلات الإسلامية في المغرب، دار العالم العربي، القاهرة، ط1، 2008، ص112 وما بعدها.

(2) - ينظر: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عهد الموحدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2008، ص51.

بالشاذلي نسبة إلى "شاذلة" في تونس. [1] وعموما فقد تجاذبت المغرب الإسلامي خلال القرنين السادس والسابع الهجريين تيارات فكرية ومذهبية مختلفة، حمل لواءها قادة الدول خاصة في عهد المرابطين والموحدين.

أما في عصر الموحدين (524- 668هـ)، فقد زودنا عبد الواحد المراكشي في "المعجب"، بأخبار كثيرة عن محنة بعض المتصوفة مثل أحمد بن الحسن بن قسي، حيث ذكر أن هذا المتصوف الذي كان ينحو في تصوفه منحى عرفانيا، سيق إلى عبد المؤمن الموحدي، لكنه بعد أن عفا عنه غدر به أصحابه وقتلوه، كما تحدث نفس المصدر عن الخليفة يعقوب المنصور وعن زهده وتقشفه في لباسه ومأكله، خصوصا في سنة 583هـ ، حيث انتشر في أيامه الصالحون والعابدون وأهل الحديث، وعظّمت مكانتهم منه ومن الناس، وقامت لهم سوق وكان يستدعي الصالحين من البلاد، ويسألهم الدعاء ويصل من يقبل صلته. [2]

ويؤكد المؤرخون أن الدولة الموحدية عرفت اهتماما واسعا بالعلوم والآداب، وقد شجعت الفلسفة على عكس المرابطين الذين ناصبوا أهلها العداء، وقد أحاط الأمراء الموحدون أنفسهم بالفلاسفة والشعراء، ممن ذاعت شهرتهم بالآفاق، وانتشرت في عهدهم المجالس العلمية انتشارا واسعا، خصوصا أن الأمراء أنفسهم كانوا يديرون تلك المجالس، ويجلبون إليها العلماء من كل حدب وصوب. كما تميز عصرهم بالتحرر الفكري؛ فوقف الفقهاء عاجزين أمام كتاب مثل "الفتوحات المكية" لابن عربي، لا يحركون ساكنا رغم حكمهم بإحراق كتاب "الإحياء" في العصر الذي سبقه، مع عظم الفرق بين محتويات الكتابين مما لا تقره المذاهب الفقهية بجملتها، وبما يتعارض ظاهريا مع العقيدة الإسلامية في كثير من الأحيان. [3]

وشهد هذا العهد ظهور متصوفة كبار، بسبب الحرية الواسعة التي منحتها إياهم الدولة، فاستقى بعض الصوفية آراءهم من الفلسفة وأخلطوها بالجانب التعبدي، وبلغ اشتهار المغرب الإسلامي بهذا النوع من الدراسات، أن كان يُلْجَأُ إلى علمائه في حل المشكلات الفلسفية العويصة؛ كالمسائل التي

---

(1) - ينظر: صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، الوافي بالوفيات، تح: أحمد الأرناؤوط، تركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2000، ج21، ص141.

(2) - ينظر: عبد الواحد بن علي المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، شرح وعناية: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006، ص126. ونور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس، ص51.

(3) - ينظر: عبد الله كنون، النبوغ المغربي في الأدب العربي، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، 1961، ج1، ص121.

وجهها علماء الروم إلى علماء سبتة ليجيبوا عنها، والتي انتدب للإجابة عنها الفيلسوف والصوفي الشهير عبد الحق بن سبعين، الذي ضمّن هذه الإجابات في كتاب سماه: "المسائل الصقلية".[(1)]

عاصر الشيخ أبو مدين شعيب هاتين الدولتين، وقضى ما يفوق الأربعين عاما تحت ظل الدولة الموحدية، التي توحدت معها بلاد المغرب الإسلامي والأندلس وبعض جزر البحر المتوسط، لتمتد حدودها من مصر الفاطمية إلى المحيط، ومن أعماق الصحراء إلى شمال الأندلس، وعاصر الشيخ من ملوكهم ثلاثة؛ "عبد المؤمن بن علي"، ويوسف بن عبد المؤمن"، و"المنصور بن يوسف"، ومثل عهدهم العصر الذهبي للمغرب كله.[(2)] وعاش أبو مدين هذه المرحلة من حياته مهاب الجانب مكرما رفيع المقام، ووجد في هذا الجو المشحون الزاخر بالعلم، والمشجع على المنافسة والاجتهاد والتحرر الفكري، مناخا خصبا للتعلم والتعليم والدعوة والتأليف، وكذا خوض تجربته الخاصة في التصوف بكل حرية، وبدون أية عوائق أو مؤثرات، فترك بصمة أصيلة خالدة في سجل التصوف الإسلامي، لازالت تشهد على نبوغ الرجل وتوقد ذهنه، وريادته في هذا الميدان.

وقد اشتهر في هذا العصر كثير من شعراء الزهد والتصوف، نظرا لإقبال الناس على التمسك الشديد بالدين وعزوفهم عن الدنيا، وشعرهم «نابع من ممارسة التصوف بقسميه السني والفلسفي، ونعني بالأول التصوف الذي سار متقيدا بالقرآن والسنة، ويمثل هذا الاتجاه أبو مدين وأبو زكريا الزواوي وغيرهم، أما التصوف الفلسفي، فيمثله ابن عربي الذي مر ببجاية في نهاية القرن السادس الهجري»[(3)]، كما يمثله ابن سبعين، وعفيف الدين التلمساني. وقد عاصر فترة حكم الموحدين كثير من الصوفية، من أبناء المغرب ومن الوافدين عليه من الأندلس والمشرق، منهم من مر بحواضر المغرب كبجاية وتلمسان، للتعلم أو التعليم ومنهم من طاب له المقام فاستقر بها بقية حياته، نذكر منهم أبا القاسم عبد الرحمن بن يوسف البجائي، وابن الطفيل الذي نحا في التصوف منحى عقليا، وأبا الفضل عبد المؤمن بن عمر، وعبد السلام بن مشيش، وأبا العباس بن أحمد بن محمد الشريسي السلوي، وأبا الحسن الششتري، وابن سبعين المرسي... [(4)]وغيرهم كثير.

كما لا ننسى أن نشير إلى صوفي بارز ترك أثرا في تاريخ التصوف بالمغرب؛ وهو الشيخ أبو الحسن الشاذلي (ت655هـ) الذي تفرعت عن طريقته طرق كثيرة، انتشرت في الشمال الإفريقي

---

(1) - ينظر:عبد الله علي علام، الدولة الموحدية بالمغرب في عهد عبد المؤمن بن علي، دار المعارف، مصر، 1971، ص362.

(2) - ينظر: محمد الطاهر علاوي، العالم الرباني سيدي أبو مدين شعيب، دار الأمة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2004، ج1، ص10.

(3) - مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، مكتبة النهضة الجزائرية، ط4، 2004، ج1، ص335.

(4) - ينظر: عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ج5، ص371.

والمشرق العربي، وقد أحدث هذا العارف جدلا كبيرا بين الناس فهم فيه بين مادح وذام، وبين معجب وحاقد، كما ترك الشيخ أورادا وأذكارا انتشرت في الناس شرقا وغربا. [1]

أما عفيف الدين، فقد شهد في حياته الصراعات والانقسامات التي مزقت جسد الأمة الإسلامية، وتفرقها إلى دويلات مشتتة متناحرة، فضعف دولة الموحدين في الأندلس، أفسح الطريق أمام بني عبد الواد الزيانيين لإقامة الدولة الزيانية سنة 627هـ في تلمسان وما جاورها، وفي مصر كان المماليك من غير العرب يتوسعون باتجاه بلاد الشام، وشهد المشرق حينها حروبا بين دويلات متنازعة، من القرامطة في البحرين وشمال الجزيرة العربية، إلى الحمدانيين في حلب، أما ما تبقى من الخلافة العباسية في بغداد، فتديرها يد الأعاجم الطامعة في التوسع وفرض النفوذ، شهد العفيف كل ذلك منذ نشأته حتى نضجه في تلمسان، وتتلمذ على يد شيوخ الصوفية في مصر، وتربع على عرش المشيخة الصوفية في دمشق، فأصبح هاجس الواقع الممزق (الإسلامي عموما والعربي خصوصا) مصدر قلقه، وإن لم يصرح بذلك، ثائرا على هذا الواقع بزهده وتصوفه، إلا أنه خص العروبة برمزه الصوفي في كثير من شعره، الذي سخره لغرض ذاتي لا للتكسب والمنفعة المادية. [2]

عكس هذا العرض الموجز جزءً من الظروف السياسية، والحياة الثقافية والأجواء الصوفية التي ترعرع وعاش في خضمها الشاعران التلمسانيان أبو مدين وعفيف الدين، وأعطى لمحة مختصرة عن عصر عرفت فيه بلاد المغرب تراوحا بين فترات الاضطراب وفترات الاسقرار، وشهدت خلاله أحداثا كثيرة وتطورات خطيرة، تمخض عنها زخم علمي فكري، وتنوع حضاري قل أن يشهد له العالم الإسلامي مثيلا.

ثانيا- شعراء التصوف بالمغرب في القرنين السادس والسابع للهجرة:

ازدهرت الحياة الثقافية بما فيها الأدب خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، وتقدمت الحركة الشعرية الصوفية تقدما كبيرا يعكسه الكم الكبير للشخصيات الصوفية المثبتة في كتب التاريخ والتراجم، على غرار "عنوان الدراية" للغبريني و"البستان" لابن مريم، و"التشوف" لابن الزيات (التادلي).

نبع شعر الزهد والتصوف من ممارسة التصوف بشقيه: السني والفلسفي؛ ونعني بالأول التصوف الذي سار متقيدا بالقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، والاهتمام بالتعبد والزهد. ويمثل هذا الاتجاه ابن النحوي في العصر الحمادي، وأبو مدين وأبو زكريا الزواوي وغيرهم في العصر

[1] - ينظر: مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج1، ص248.

[2] - ينظر: عمر موسى باشا، العفيف التلمساني شاعر الوحدة المطلقة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982، ص177.

الموحدي. وكانت منابع دراساتهم: قوت القلوب لابن طالب المكي ورسالة القشيري، وإحياء علوم الدين للغزالي. [1]

وأما التصوف الفلسفي، فيمثله ابن عربي وابن سبعين واالششتري وأبو الحسن الحرالي التجيبي، وهؤلاء المتصوفة لم يكونوا يكتفون بالعبادة والسلوك الأخلاقي، وإنما كانوا يدرسون نظريات المعرفة والوصول إلى الحقيقة الإلهية وحقيقة الأشياء، وحينما كانت عقولهم تعجز عن إدراك الحقيقة الإلهية بالمقاييس العقلية، كانوا يستعيضون عنها بالمجاهدات النفسية، والرياضات الروحية للوصول إلى ذلك بالكشف. [2]

ويضم النتاج الشعري الصوفي في هذه الفترة دواوين وقصائد ومقطوعات مختلفة الأنماط، كالمطولات والمعشرات والعشرينيات والوتريات والتخميسات والتربيعات والموشحات. ومن الشخصيات المبدعة في هذا المجال والتي تنتمي إلى هذه الحقبة الزمنية نجد:

1. عبد الرحيم القنائي (أو القناوي)[3]: وهو عبد الرحيم بن أحمد بن حجون السبتي المحتد، ترغي المولد (وترغة تقع قرب سبتة)، عاش بمكة سبع سنوات ثم استقر بقنا بصعيد مصر، لذلك عرف بالقناوي، وبها توفي سنة 592هـ. أحد الزهاد المشهورين والعباد المذكورين كان شيخ وقته وإمام عصره، له المحل الأرفع من مراتب القرب ومناهل الوصل، جمع الله له بين علمي الشريعة والحقيقة. وهو من أصحاب أبي مدين أخذ الطريق عن أبي يعزى يلنور بن ميمون[4]، المتوفي سنة 572هـ، وهو دفين قرية تاغيا بجبل إيرخان من عمل مكناسة الزيتون، وقد أقام له مدرسة خاصة بهذه الجهة وكان المريدون يهرعون إليه من كافة أنحاء المغرب والأندلس.

ويظهر من خلال المصادر التي ترجمت للقناوي وتحدثت عن علمه وأحواله وسلوكه، أنه كان من أصحاب نظرية وحدة الوجود، وأن مذهبه الصوفي هو مذهب أهل التصوف العرفاني. [5] و قد كان للشيخ أتباع بالمغرب لكنه اشتهر في مصر أكثر إذ استقر بمدينة قنا التي كان له فيها أتباع كثر على رأسهم: أبو الحجاج الأقصري الذي لازم القناوي طويلا، وأبو الحسن علي بن حميد الصباغ صاحب

---

[1]- ينظر: أحمد بن أحمد أبو العباس الغبريني، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، تح: رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981، ص45-46 من مقدمة المحقق.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص46.

[3]- ينظر ترجمته مثلا في: عبد الحق اسماعيل البادسي، المقصد الشريف والمنزع اللطيف في التعريف بصلحاء الريف، تح: سعيد أحمد عراب، المطبعة الملكيـة، الربـاط، 1982، ص99. وجلال الدين بن أحمد السيوطي، حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، 1967، ج1، ص245.

[4]- ترجم له التادلي يوسف بن يحي المعروف بابن الزيات في كتابه "التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي"، تح: أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1997، ص231 - 232.

[5] - نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عهد الموحدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2008، ص225.

كتاب "درة الأسرار"، ويحي بن موسى بن علي المعروف بابن الجلاوي، وقد كان الشيخ يجمعهم على مذهب أهل السنة. [1]

ذكر المناوي في طبقاته أن للقناوي مقالات في التوحيد ومسائل علم التصوف والعلوم الدينية.[2] وقد أورد له الشعراني في طبقاته كثيرا من الأقوال، كما أسهب الشنطوفي في ذكرها في "بهجة الأسرار" مهد لها بقوله: "و كان له كلام جليل على لسان أهل الحقيقة".[3]

كما أورد الشنطوفي في نفس المرجع أربعة أبيات شعرية، وذكر أن القناوي أنشدها رفقة أبي الحسن بن الصباغ، وهذا نصها :

مَا إِنْ ذَكَرْتُكَ حَتَّى هَمَّ يُقْلِقُنِـــي سِرِّي وَفِكْرِي وَذِكْرِي عِنْدَ ذِكْرَاكَــا
حَتَّى كَأَنَّ رَقِيبًا مِنْكَ يَهْتِفُ بِي: إِيَّـــاكَ وَيْحَــكَ وَالتِّذْكَــارَ إِيَّاكَــا
إِجْعَلْ شُهُودَكَ فِي لُقْيَاكَ تَذْكِرَةً وَالْحَــقَّ إِنْكَـــارُهُ إِيَّـــاكَ إِيَّاكَــا
أَمَا تَرَى الْحَقَّ قَدْ لَاحَتْ شَوَاهِدُهُ وَوَاصَلَ الْكُلَّ مِنْ مَعْنَاهُ مَعْنَاكَــا[4]

رغم أن المصادر قد ركزت في ترجمتها للقناوي على نتاجه النثري، إلا أن هذه الأبيات تعكس مقدرته الشعرية من خلال ما تجلى فيها من جمال، فهي تصف القلق الروحي والسعي الوجداني الملح إلى مناجاة الذات الإلهية، والاتصال بها والتنعم بالتقرب منها؛ فما إن يتذكر الشاعر الحق عز وجل حتى تقفز إلى ذهنه أفكار مضطربة، وتغمر دواخله مشاعر الحيرة والقلق والتفكير، التي تنتاب كل نفس سائحة في ملكوت ربها الذي ملأت شواهده أرجاء الكون، هائمة بعشقه، متلهفة الى لقياه وشهوده.

2. أبو مدين الغوث[5]**:** شعيب بن الحسن الاندلسي الأنصاري، ولد ببجاية وبها نشأ، توفي بتلمسان سنة 594هـ، وإليه تنسب الطريقة "المدينية" التي كانت مشهورة ببجاية، له أشعار جمعت في ديوان وقصائد وردت متفرقة في بطون المصادر، وسيأتي الحديث عن حياته وشعره الصوفي.

3. أبو الحسن المسفر: علي بن خليل، نشأ بسبتة ويرجع الفضل لابن عربي في التعريف بهذا الصوفي عندما ذكره في كتابه "محاضرة الأبرار"، وهو أقدم مصدر تحدث عن هذه الشخصية،[6] وأثنى

---

[1] – المرجع السابق، ص226.

[2] - المناوي زين الدين محمد بن عبد الرؤوف، الكواكب الدرية في تراجم السادة الصوفية، ج2، ص276.

[3] - علي بن يوسف الشنطوفي، بهجة الأسرار ومعدن الأنوار في مناقب الباز الأشهب، تح: جمال الدين فالح الكيلاني، النظمة المغربية للتربية والثقافة والعلوم، فاس، ط1، 2013، ص191.

[4] - المرجع نفسه، ص226.

[5]- ينظر ترجمته في: التادلي (أبو يعقوب يوسف بن يحي) المعروف بابن الزيات، التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي، تح: أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة بحوث ودراسات، ط2، 1997، ص320.

[6] - ينظر: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس، ص230.

عليها وذكر أنه كان له لقاء مع المسفر بسبتة، حيث تباحثا معا شؤون ومسائل عن التصوف[1]، كما ترجم له الرزكلي في "الأعلام" وذكر أنه من القائلين بوحدة الوجود. [2]

ونظرا لقلة مصادر ترجمة المسفر، و إن وجدت فهي بخيلة المعلومات عن هذا الصوفي الكبير، فلذلك يمكننا أن نرجح سنة وفاته في حدود عام 600 ه، على اعتبار أن ابن عربي رأى المسفر والتقى به قبل سنة 598هـ، وكان المسفر شابا في الثلاثينات، وابن عربي توفي سنة 638هـ. [3]وذكرت المصادر أن للمسفر تصنيفين - ولعله ألف أكثر من ذلك- أحدهما "منهاج العابدين"[4] ، والآخر "النفح السوية" الذي عرف لدى الكثير باسم "المضنون الصغير". [5]

أورد ابن عربي في محاضراته أربعة أبيات للمسفر في الزهد، يطبعها الخوف من الله ومحاسبة النفس على القول والفعل، وحفظ اللسان عن الطعن في الناس، يقول فيها:

يَا أَيُّهَا الْمُبْتَلَــى بِذَمِّــي ... قَدْ عَلِمَ اللهُ مَا تَقُــولُ

فَالْقَوْلُ إِنْ خَفَّ لِسَانِــــي ... أَخَافَنِي وَزْنُهُ الثَّقِيــلُ

وَحَافِظَ كَاتِــبٌ شَهِيــــدٌ ... يَكْتُبُ عَنِّي الّذِي أَقُولُ

مَنْ حَاسَبَ النَّفْسَ كُلَّ حِيــ ... نٍ لَمْ يَتَهَاوَنْ بِمَا يَقُولُ[6]

وللمسفر قصيدة نونية في واحد وثلاثين بيتا، هي محل خلاف بين الباحثين حول صحة نسبتها إليه، فمن معارضي هذه النسبة نجد الباحث محمد بن تاويت؛ الذي يرى بأن المسفر إنما ترنم بهذه القصيدة التي قالها من سبقوه من المتصوفة، واحتفظ بها مكتوبة حتى وجدت بعد وفاته مخبأة تحت وسادته، فاعتُقِدَ خطئا أنها له، وهو (بن تاويت) ينسبها لصوفي مشهور من بغداد هو "يحي السهرودي" (549 – 587 هـ)، أما المؤيدون لصحة نسبة هذه القصيدة للمسفر، فنجد الباحث علال الفاسي الذي يرى بأن النونية تدل على تأثر الشيخ بالمدرسة العربية للفلسفة اليونانية، الأمر الذي يجعله فيلسوفا متفردا بحق. [7] ونص القصيدة الكامل:

(1) - محي الدين بن عربي، محاظرة الأبرار ومسامرة الأخيار، دار صادر، بيروت، 1968، ج1، ص90. كما ترجم له عبد الله كنون في: النبوغ المغربي في الأدب العربي، مكتبة المدرسة ودار الكتب اللبنانية، ط3، 1975، ج3، 236.

(2) - خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط10، 1992، ج4، ص185.

(3) - ينظر: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس، ص236.

(4) - ينظر: ابن عربي، محاضرة الأبرار، ج1، ص92. وقد بين ابن عربي أن هذا الكتاب كثيرا ما ينسب خطئا إلى أبي حامد الغزالي، ولكنه ليس له.

(5) - ينظر: الزركلي، الأعلام، ج4، ص285.

(6) - محي الدين بن عربي، محاضرة الأبرار، ج1، ص90.

(7) - ينظر: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس، ص232.

قُلْ لِإِخْوَانٍ رَأَوْنِي مَيِّتًـــا   فَبَكَوْنِي وَرَثَوْنِي حَزَنَـــــا
أَعَلَى الْفَائِتِ مِنِّي حُزْنُكُمْ   أَمْ عَلَى الْحَاضِرِ مِنْكُمْ هَاهُنَا
أَتَظُنُّونَ بِأَنِّي مَيِّـــــــــتٌ   لَيْسَ ذَاكَ الْمَيْـــتُ وَاللهِ أَنَـــا
أَنَا فِي الصُّورِ وَهَذَا جَسَدِي   كَانَ لَبْسِي وَقَمِيصِي زَمَنَـــا
أَنَا كَنْزٌ وَحِجَابِي طَلْسَــــمٌ   مِنْ تُرَابٍ قَدْ تَهَيَّأَ لِلْفَنَـــــــا
أَنَا دُرٌّ قَدْ حَوَانِي صَــــدَفٌ   طِرْتُ عَنْهُ فَتَخَلَّى رُهُنَـــــا
أَنَا عُصْفُورٌ وهَذا قَفَصِــــي   كَانَ سِجْنِي فَأَلِفْتُ السَّجَنَـــا
أَشْكُرُ اللهَ الَّذِي خَلَّصَنِــــي   وَبَنَا لِي فِي الْمَعَالِي رُكَنَـــا
كُنْتُ قَبْلَ الْيَوْمِ مَيْتًا بَيْنَكُــمْ   فَحَيِيتُ وَخَلَعْتُ الْكَفَنَــــــــا
فَأَنَا الْيَوْمَ أُنَاجِي مَلَئًـــــــا   وَأَرَى اللهَ جَهَارًا عَلَنَـــــــا
عَاكِفا فِي اللَّوْحِ أَقْرَأُ وَأَرَى   كُلَّ مَا كَانَ وَيَأْتِـــي وَدَنَـــــا
وَطَعَامِي وَشَرَابِي وَاحِـــدٌ   وَهُوَ رَمْزٌ فَافْهَمُوهُ حَسَنَـــــا
لَيْسَ خَمْرًا سَائِغًا أَوْ عَسَلًا   لَا وَلَا مَاءً وَلَكِنْ لَبَنَــــــــا
هُوَ شَرَابُ رَسُــــولِ اللهِ إِذْ   كَانَ يَسْرِي فِطْرُهُ مَعَ فِطْرِنَا
فَاهْدِمُوا بَيْتِي وَرُضُّوا قَفَصِي   وَذَرُوا الطَّلْسَمَ بَعْدِي وَثَنَـــا
وَقَمِيصِي حَـــــــرِّقُوهُ رِمَمَا   وَدَعُوا الْكُلَّ دَفِينًا بَيْنَنَــــــا
قَدْ تَرَحَّلْـــــتُ وَخَلَّفْتُكُـــــمُ   لَسْتُ أَرْضَى دَارَكُمْ لِي وَطَنَا
حَيٌّ ذِي الدَّارِ نَؤُومٌ مُغْــرِقٌ   فَإِذَا مَا مَاتَ أَطَارَ الْوَسَنَـــــا
لَا تَظُنُّوا الْمَوْتَ مَوْتًا إِنَّــــهُ   لَحَيَاةٌ وَهْوَ غَايَاتُ الْمُـــــنَى
لَا تُرِعْكُمْ هَجْمَةُ الْمَوْتِ فَمَا   هِيَ إِلَّا نَقْلَةٌ مِنْ هَهُنَـــــــــا
فَاخْلَعُوا الْأَجْسَادَ عَنْ أَنْفُسِكُمْ   تُبْصِرُوا الْحَق عِيَانًا بَيِّنَـــــا
وَخُذُوا فِي الزَّادِ جُهْدًا لَا تَنَوا   لَيْسَ بِالْعَاقِلِ مِنَّا مَنْ وَنَـــــا
حَسِّنُوا الظَّنَ بِرَبٍّ رَاحِـــــمٍ   تَشْكُرُوا السَّعْيَ وَتَأْتُوا أُمَنَــا
مَا أَرَى نَفْسِيَ إِلَّا أَنْتُـــــــمُ   وَاعْتِقَادِي أَنَّكُمْ أَنْتُمْ أَنَــــــا
عُنْصُرُ الْأَنْفُسِ مِنَّا وَاحِدٌ   وَكَذا الْجِسْمُ جَمِيعًاعَمَّنَــــــا
فَمَتَى مَا كَانَ خَيْرٌ فَلَنَـــــا   وَمَتَى مَا كَانَ شَرٌّ فَبِنَـــــــا

فَارْحَمُونِي تَرْحَمُوا أَنْفُسَكُمْ وَاعْلَمُوا أَنَّكُمْ فِي إِثْرِنَـــا
أَسْأَلُ اللهَ لِنَفْسِي رَحْمَـــةً رَحِمَ اللهُ صَدِيقًا أَمَّـــنَـــا
وَعَلَيْكُمُ مِنِّي سَلَامٌ صَيِّـــبٌ وَسَلَامُ اللهِ بَدْأً وَثَـــنَى
أَبَدَ الدَّهْرِ إِلَى يَوْمٍ يَـــرَى بَعْضُنَا بَعْضًا بِرَحْبٍ وَهَنَا[1]

هذه النونية - إن صحت نسبتها لأبي الحسن المسفر- قصيدة من الشعر الرفيع، لما فيها من تعابير سامية، ومعاني عميقة وصياغة شعرية تجعل القارئ يشعر بطمأنينة وراحة نفسية من خلال حروفها وكلماتها.

وهي تمزج بين عالمين مختلفين ومتداخلين في الوقت ذاته؛ عالم الخيال وعالم الحقيقة، عالم الحياة الدنيا وعالم الحياة الآخرة، لقد حاول الشاعر إعطاءنا لمحة تقريبية عن نظرته للحياة والموت، نظرة فلسفية صوفية عميقة، فالحياة هي موت في الحقيقة والجسد سجن يحبس الروح داخله، هذه الروح لا تتحرر إلا بموت صاحبها وتلك هي الحياة الحقيقية بالنسبة إليه.

والقارئ لهذا النص يلحظ دقة في الوصف والتعبير، حتى يخيل إليه أن الشاعر قد انتقل فعلا إلى الحياة الآخرة وكتب فيها هذه القصيدة ثم أرسلها إلينا، إلى الحياة التي اختبرها وكره العيش فيها، ليصف لنا النعم المحققة التي يتقلب فيها وهو في الدار الآخرة.

إنها النفس الصوفية المطمئنة، التي صارت تستشرف الغيب وتكشف أمامها الحجب، وأضحت ترى لاقتناعها وإيمانها وصفائها عالم الآخرة متجسدا أمامها، يقين هذه النفس جعلها تتأكد وتقتنع قناعة لا تشوبها شائبة، من أن ما وعدت به من نعيم، وما طمحت إليه من رضوان الله ستناله لا محالة، مما أجج الشوق في داخلها لمفارقة الدنيا والالتحاق بالرفيق الأعلى، يعكس هذا ترحيبه بالموت فهو لا يهابه، بل يتمناه لأن فيه خلاصا من ربقة الجسد.

4. أبو العباسي السبتي: خصه ابن الزيات بترجمة مطولة في مؤلف ملحق بكتابه "التشوف" سماه "أخبار أبي العباس السبتي"، ومن جملة ما قاله فيه :«هو أبو العباس أحمد بن جعفر الخزرجي، مولده بسبتة عام أربعة وعشرين وخمسمائة، نزل بمراكش وبها مات عام أحد وستمائة (601 هـ)». [2] ويصفه فيقول: «جميل الصورة أبيض اللون، حسن الثياب، فصيح اللسان، قديرا على الكلام، مفوها حليما صبورا، يحسن إلى من يؤذيه، ويحلم عمن يسفه عليه، رحيما عطوفا محسنا...» [3]، و يثني

---

[1] - محمد بن تاويت، تاريخ سبتة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1982، ص 84.

[2] - التادلي، التشوف، ص 451.

[3] - المرجع نفسه، ص452.

عليه فيقول: «وكان رحمه الله قد أعطي بسطة في اللسان وقدرة على الكلام، ولا يناظره أحد إلا أفحمه، وكان سريع الجواب، وكان القرآن ومواقع الحجج على طرف لسانه عتيدة حاضرة، يأخذ بمجامع القلوب، ويسحر العامة والخاصة ببيانه... [1]

تتلمذ على يد شيخ واحد هو الفقيه الجليل أبو عبد الله الفخار المتوفى سنة 586 هـ، وكان أبو العباس يقرئ الحساب والنحو، وكان له أتباع ومريدون، وكان الغرباء الواردون على مراكش من طلبة العلم يأوون إليه فينفق عليهم جميع ماله، وكان يأتي تلامذته بالطعام حاملا إياه على رأسه ليوفر عليهم أجرة الحمال، ومن تلامذته ابنه أبو محمد عبد الله، وأبو الحسن علي بن أحمد الصنهاجي، وأبو بكر بن مساعد بن محمد اللمطي[2]، وابن الزيات التادلي أيضا كان منهم، يؤكد ذلك قوله في "التشوف": «حضرت غير مرة مجلس أبي العباس».[3] ومن تلامذته كذلك محي الدين بن عربي الصوفي المشهور، وقد ذكره في كتابه "الفتوحات" فقال: «وبه كان يقول أبو العباس السبتي صاحب الصدقة بمراكش، رأيته وعاشرته»[4]، وكثيرا ما كان يذكره بـ"شيخنا" إعظاما وإجلالا.

أما عن مذهبه، فقد اختلف فيه أهل مراكش في زمانه، فمنهم من يراه ملامتيا، ومنهم من يراه قطبا من الأقطاب، ومنهم من يكفره، ومن يبدعه، ومن يراه ساحرا... لكن المؤكد حسب مترجميه أن مذهبه يدور حول الصدقة، وكان يرد سائر أصول الشرع إليها.[5] وهذا ما يفسر تسمية ابن عربي له بـ"صاحب الصدقة".

وفي نفس السياق، ورد في "نفح الطيب" على لسان السرخسي: «أدركته بمراكش سنة أربع وتسعين وخمسمائة وقد ناهز الثمانين، ومهما حصل عنده من مال فرقه في الحال».[6] وحينما حضرت السبتي الوفاة، «دنا منه أبو يعقوب الحكيم، وكان صديقه، فقال له: أوصنا بما نفعله بعدك، فقال له: ليس إلا الإحسان»[7]، فقد كان صاحب بذل وعطاء، وكانت الصدقة والإحسان محور طريقته، ومنهجه في حياته، فتصوفه بذلك كان سلوكيا إلى حد بعيد.

---

[1] - المرجع السابق، ص451.

[2] - المرجع نفسه، ص455.

[3] - المرجع نفسه، ص455.

[4] - محي الدين بن عربي، الفتوحات الملكية، ج 3، ص386.

[5] - ينظر: التادلي، التشوف، ص453.

[6] - المقري التلمساني أبو العباس أحمد بن محمد، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تح: يوسف الشيخ ومحمد البقاعي، دار الفكر، بيروت، ج 3، ص99.

[7] - التادلي، التشوف، ص461.

ترك السبتي أدعية وتفاسير لآيات من القرآن الكريم، وأقوال مأثورة ورد ذكر كثير منها في بعض المصادر كالتشوف ونفح الطيب[1]، أما أشعاره فلم يصلنا منها إلا القليل، وهي ثلاث مقطوعات في الزهد وواحدة في التصوف، أوردها له ابن الزيات في التشوف. أنشد إحداها (وهي في غرض الزهد) حينما سمع منشدا ينشد من أبيات: "رفعوا الهوادج للرحيل وسلموا"، فقال:

رَفَعُوا الْأَنَامِلَ لِلصَّلَاةِ وكَبَّرُوا   فَبَدَا الْخُشُوعُ لِخَوْفِهِمْ يَتَرَنَّـــمُ
وَبَدَتْ سَوَاكِبُ دَمْعِهِمْ مَسْبُولَةً   خَوْفًا لِمَا قَدْ أَخَّرُوا أَوْ قَدَّمُوا
هَاذِي صَلَاةُ الْمُتَّقِينَ وَغَيْرُهُمْ   نَائِي الْفُؤَادِ وَأَلْسُنٌ تَتَكَلَّــــمُ

وسمع منشدا آخرا ينشد أبياتا للوزير أبي بكر بن القبطرنة، يقول في صدر البيت الأول منها: "يا أخي قم تر النسيم عليلا" فقال:

يَا أَخِي قُمْ تَرَ الْكِتَابَ دَلِيلَا   وَاجْعَلِ الذِّكْرَ وَالسُّجُودَ سَبِيلَا
وَاطْلُبَنْ لِلْإِلَهِ جَنَّةَ خُلْـــدٍ   بِخُضُوعٍ يرَاكَ فِيــهِ ذَلِيــلَا
إِنَّ رَبَّ الْعِبَادِ يَرَاكَ لَيْـلًا   إِنَّ فَضْلِي لِمَنْ يَكُــونُ سَئُــولَا
أُسْعِفُ الْعَبْدَ بِالْإِجَابَةِ مَنِّي   لَيْسَ فَضْلِي عَلَيْكَ عَبْدِي قَلِيلَا

وروى عنه ابنه أبو محمد عبد الله الأبيات التالية وهي مثبتة في المصدر ذاته:

أَلَا يَا مُنِيبًا بَاتَ يَدْعُو إِلَهَـــــــهُ   لَقَدْ هَاجَنِي شَوْقٌ إِلَى ذَلِــكَ الْـــورْدِ
تَبِيتُ عَلَى قَطْعِ الْمَرَاحِلِ بِالتُّقَـــى   سَبُوقًا إِلَى الْخَيْرَاتِ فِي جَنَّةِ الْخُلْـــدِ
وَمِثْلِي عَلَى فَرْشِ الْبِطَالَةِ غَافِـــلٌ   فَيَا أَسَفِي مِنْ قُرْبِ غَيْرِي وَمِنْ بُعْدِي
أَأَنْأَى عَنِ الْفِرْدَوْسِ فِي جَنَّةِ الْعُلَى   وَيَحْظَى بِهَا ذُو الدَّمْعِ سَكْبًا عَلَى الْخَدِّ [2]

وروى عنه أيضا أبيات أخرى يقول فيها (وهي في غرض التصوف):

إِنِّي أَمِنْتُ طَوَارِقَ الْحَدَثَـــانِ   لَمَّا تَعَلَّقَ بِالْإِلَهِ جِنَانِـــي
وَحَصَلْتُ فِي فِرْدَوْسِ نِعْمَتِهِ الَّتِي   كَانَتْ مَثُوبَةَ أَوْبَتِي وَجَنَانِي
وَلِذَاكَ أَوْرَثَنِي مُغَيَّبَ سِـــرِّهِ   فَالْعِلْمُ عِلْمِي وَالْبَيَانُ بَيَانِي [3]

وعموما، تتميز أشعار السبتي بالدقة في الوصف، والحرارة في العاطفة مع الإكثار من

[1] - ينظر: التادلي، التشوف، ص 470 وما بعدها. والمقري، نفح الطيب، ج 7، ص 276. ونور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس، ص464.

[2] - ينظر هذه المقطوعات في: التشوف للتادلي، ص463.

[3] - المرجع نفسه، ص464.

المحسنات البديعية، التي تأتي بطريقة تلقائية؛ لأنها تصدر عن نفس صادقة تؤمن بما تقول، وكذلك بحكم الاندماج في الموضوع، وبحكم ثقافة المبدع والروح العرفانية التي تطغى على نصوصه. [1]

هذه هي روح المؤمن المطمئنة، الموقنة برعاية الله تعالى وحفظه لها ثوابا على ما قدمت من صالح الأعمال، وعلى زهدها وبيعها متاع الدنيا الزائل، رجاء رضوان ربها و ثوابه، فكان أن أورثها مغيب سره، ففازت بأعلى درجات النعيم في عالم الحقائق العليا.

5. أبو الحسن الحرالي: هو علي بن أحمد بن الحسن التجيبي الحرالي، الإمام الأديب الفقيه الزاهد، أصله من مرسية، وولد ونشأ في مراكش، وكان كاتبا للخليفة الموحدي المنصور بمراكش.

تلقى تعليمه على يد مشايخ في المغرب والمشرق؛ كابن الكتاني الفاسي، وأبي ذر الخشني، وأبي الحسن بن خروف، وأبي الحسن بن القطان، وأبي عبد الله محمد بن عمر القرطبي، وأبي الصبر السبتي... فأخذ عنهم العربية والأدب، والأصول وعلم الحديث، والتفسير وعلم التصوف ... وكانت له رحلات عديدة في المغرب والمشرق، فمن مراكش، أين التقى بمحي الدين بن عربي، إلى فاس، إلى بجاية، إلى طرابلس، إلى الحجاز لأداء فريضة الحج، حيث التقى مجموعة من العلماء وناظرهم وأخذ عنهم، كما زار مصر أيضا، ومكث مدة في مدينة "بلبيس" أين التقى عز الدين بن عبد السلام إمام مصر في ذلك الزمان، وحصل نقاش بينهما في علم التفسير[2]، ثم رحل إلى الشام وأقام بحماة، فأقبل عليه أهلها وأخذوا عنه، وبها توفي سنة 638 هـ. [3]

ومما جاء في ترجمته في "عنوان الدراية": «الشيخ الفقيه العالم المطلق، الزاهد الورع، بقية السلف وقدوة الخلف، نسيج وحده... حصل من العلم ما سبق به أبناء وقته، ثم قذف في قلبه من نور الله تعالى ما اقتضى إخلاص العمل لآخرته».[4] كان للحرالي أتباع ومريدون غربا وشرقا، ومن تلامذته أبو فارس عبد العزيز بن عمر بن مخلوف الذي كان يكنى "بخزانة مالك"، وعبد الحق بن ربيع الأنصاري البجائي، ومحمد بن علي القصري[5]، وغيرهم...

روى المقري أن الحرالي أقرأ الفاتحة في ستة أشهر[6]، وقد اشتغل بالتفسير بالإشارة وعلم

---

(1) - ينظر: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس، ص164.

(2) - ينظر القصة كاملة في عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، لأبي العباس أحمد الغبريني، تح: رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص147.

(3) - ينظر ترجمته في: المقري، نفح الطيب، ج 2، ص387. والغبريني، عنوان الدراية، ص145، التادلي، التشوف، ص 456 – 459 – 460 – 466 – 467 – 477.

(4) - الغبريني، عنوان الدراية، ص145.

(5) - ينظر: المرجع نفسه، ص151.

(6) - المقري، نفح الطيب، ج2، ص187.

الحروف والأعداد، وكان من أعلم الناس بمذهب مالك، وله فيه كتاب "اللب المقفل على فهم القرآن المنزل"، ومؤلف آخر بعنوان "اللمحة في معاني الحروف ومعاني أسمائها"، «وهو أول من ألف في علم مناسبات الآيات القرآنية، المعروف اليوم بوحدة الموضوع في السور القرآنية، وتلك إحدى أسبقيات الكتاب المغربي العديدة».[1]

وله مؤلفات أخرى عديدة في التفسير والمنطق والفرائض، وشرح أسماء الله الحسنى منها: "النافع" و"شرح الموطأ" و"المعقولات الأول" في المنطق، " كتاب الإيمان التام"، رسالة "إصلاح العمل لانتظار الأجل "، رسالة "نصح عام لمن قال ربي الله ثم استقام" وكتاب "التوشية والتقية".[2]

أما تصوفه فقد كان فلسفيا، لذلك عده ابن خلدون في مقدمته من زمرة من اتهموا بالقول بالحلول كابن الفارض وعفيف الدين التلمساني وابن عربي وابن سبعين وغيرهم[3] ، وله في مجال التصوف قطع أدبية رائقة منها؛ الأحزاب والأوراد والرسائل والحكم، وكلها «تحمل نفسا صوفيا عاليا، وتدل على خبرة عميقة في محاولة سبر أغوار النفس البشرية، وقد جمع الحرالي حكمه التي بلغ عددها مائة وأربع وسبعين حكمة، في كتاب سماه "سعد الواعي وأنس القاري"، نشرت لأول مرة من طرف الدكتور جورج كثورة، وقد قام المستشرق "بول نويا" بعملية مقارنة بين حكم الحرالي وحكم السكندري، كما ترجم الحرالي إلى اللغة الفرنسية».[4] أما أشعاره فقد قال عنها الغبريني: «وله الشعر الفائق الرائق غزلا وتصوفا».[5] وقد أورد له ابن الطواح في "سبك المقال".[6] المقطوعة التالية:

شَهِدْتَ وَمَا شَهِدْتَ سِوَى إنَاء ... وَمَا أَحْبَبْتَ مِنْ لَيْلَي سَــوَاءُ
شَهَادَةَ مَنْ أَصَانَ الْفَضْلَ وَصْلًا ... وَسَوَّى فِي السَّوَابِيدِ السَّــوَاءُ
وَصَارَ بِهِ وَمِنْهُ إِلَيْهِ حَتَّـــــــى ... رَأَى عَيْنَ الْحَقِيقَةِ فِي الْعَمَاءِ
وَمُنْبَعَثُ الْحَقِيقَةِ مِنْ لَدُنْــــــهُ ... وَفَتْقُ الرِّتْقِ فِي فَلَكِ الْهَبَــاءِ
فَيَفْنَي ثُمَّ يَفْنَي ثُــــمَّ يَفْنَــــى ... فَصَارَ فَنَاؤُهُ عَيْنَ الْبَقَـــاءِ

---

(1) - علي الكتاني، العلامة المجاهد محمد إبراهيم الكتاني- حياة علم وجهاد، ص183. نقلا عن نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس، ص245.

(2) - ينظر: الغبريني، عنوان الدراية، ص146-148.

(3) - عبد الرحمان بن محمد بن خلدون، المقدمة، تح: علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ج3، 997.

(4) - نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي، ص250.

(5) - الغبريني، عنوان الدراية، ص148.

(6) - ابن الطواح عبد الواحد محمد، سبك المقال في فك العقال، تح: محمد مسعود جبران، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، ليبيا، 2008، ص101.

يتحدث الحرالي في هذه المقطوعة عن الحقيقة الإلهية، مستعينا بتوظيف مصطلحات صوفية، كالشهود، الحب، الوصل، الحقيقة، الرؤية، الفناء... هي الكفيلة بإيصال بعض جوانب تجربته، ووصف ما كان يمر به من أحوال.

لقد مدت إليه ليلى يدها وشملته بعنايتها حتى رأى عين الحقيقة، فتكشفت أمامه العوالم. وتفتق ذهنه وانتشلته العناية الربانية من الضياع والخيالات الواهمة ليفنى ويفني هكذا مكررة تأكيدا على معايشة لحظات الفناء تلك كأنها لا تنتهي، ليصير فناؤه هو البقاء والخلود بعينه.

وقد عزز الشاعر إحساسنا بانتقاله بين عالمين متناقضين، بإكثاره من الثنائيات المتضادة على غرار: الرؤية، العمى، الحقيقة، الهباء، الفناء، البقاء، فهاهي الحقيقة تتجلى أمام ناضريه، بعد أن أعياه الضياع، وأنهكه الصبر والمجاهدة، وأسقمته ليلى بتمعنها ودلالها، والمقطوعة التالية وردت أيضا في ذات المرجع:

لِبَادِي ذَا الْوُجُودِ إِذَا تَبَــــدَّى ... سَرَائِرُ لَا تُنَالُ بِدَرْكِ عَيْــنِ
إِذَا نُورُ الْقُلُوبِ رَآهُ رَتْـــقــًا ... رَأَى رَبَّ الْعِبَادِ بِغَيْرِ مَيْـنِ
إِذَا لَمَحَ الْفُؤَادُ رَآهُ فَتْـــقـــًا ... رَأَى الْعَبْدَ الْجَمِيلَ بِغَيْرِ شَيْنِ
وَإِنْ أَوْمَى إِلَى حَـــدٍّ تَبَدَّــى ... لَهُ عَبْــدًا بِنَفْــسٍ ذَاتِ بَيْــنِ
فَمِنْهَا أَنْفُسٌ تُعْـــزَى لِشَيْــنٍ ... وَمِنْهَا أَنْفُــسٌ تُعْــزَى لِزَيْــنِ
وَإِنْ تُرْفَعْ لَهُ الْأَرْوَاحُ طُـــرًّا ... فَذَاكَ اللهُ خَالِقُ كُـلِّ كَـــوْنِ
فَخُذْهَا لَمْ يُنَقِّبْهَـــا احْتِجَـــابٌ ... وَأَحْلِلْهَا بِقَلْبِــكَ خِدْنَ صَـوْنِ
تَسَعْ مَا ضَاقَ عَنْهُ سَمَاءُ أَرْضٍ ... بِلَا زَمَنٍ وَتَفْقِدُ كُلَّ أَيْـــنِ[1]

يواصل الحرالي في النموذج الثاني حديثه عن التجلي الإلهي، الذي تعجز الحواس - التي تعودت على التعامل مع الماديات- عن إدراك أسراره والإحاطة به، هذا التبدي لا تعقله إلا القلوب المشرقة بنور ربها، إنها الحقيقة المطلقة التي لا تقبل الشك ولا تشوبها شائبة، تلك اللحظات تعايشها الأفئدة المخلصة، التي ترفعت على المعاصي وبلغت أعلى درجات الصدق والإيمان.

إنه صاحب الوجود الذي ترفع إليه الأرواح كلها، طيبها وخبيثها، وهو خالقها وبالتالي فهو الأدرى بما تخبئه مكنوناتها، فإن تجلت ذاته - بطريقة لا تدركها الحواس كما أشار الشاعر- تفقد

(1)- المرجع السابق، ص102.

النفس حينها الإحساس بما حولها، وتدخل حيزا لا زمكانيا هو أشبه بالبرزخ، وكيف تهتم الروح للأوقات والأمكنة، فهي مبهوتة ذاهلة عما يحيط بها، لرؤيتها الحقيقة بادية متجلية بدون حجب.

ومن أشعاره أيضا:

مَا بَدَا فَهُوَ وَجْهُهْ — وَالَّذِي غَابَ أَعْظَمْ

هُوَ لَا شَكَّ ظَاهِرْ — فَهُوَ بَــادٍ وَمُكَتَّــمْ

لَا تَقُلْ كَيْفَ لِي بِهْ — فَبِهِ عَنْــهُ مُفَهــَّمْ[1]

في ذات المعاني السابقة، يواصل الشاعر تغنيه بالذات الإلهية ووصفه لحالات الشهود والتجلي؛ فإن تبدى وجه الحق سبحانه، فإن ذلك معناه أن ما خفي من أسراره أعظم، فهو الظاهر والباطن، وهو الذي كلما أدركت سرا من أسراره تحققت أن ما تجهله أكثر بكثير مما علمت، ولاتسأل الشاعر عن كيفية ذلك التبدي، ولا عن معنى التبدي والتكتم في آن واحد، فإن بلوغك هذه الدرجة هو الكفيل بكشف ماخفي عنك وما كان مبهما، وكم هو صعب على الشاعر أن يعبر عن أحواله وعن مقامات التصوف التي يعايشها بلغة أهل الأرض.

ومن النماذج الشعرية التي أوردها الغبريني للحرالي في "عنوان الدراية"[2] قوله:

وَمُذْ عَنْكَ غِبْنَا ذَلِكَ الْعَــــام أَنَّنَــا — نَزَلْنَا عَلَى بَحْرٍ وَسَاحِلُــهُ مَعْنَى

وَشَمْسٌ عَلَى الْمَعْنَى تُطَالِعُ أُفْقَنَــــا — فَمَغْرِبُهَا فِينَا وَمَشْرِقُــهَا مِنَّــــا

وَمَسَّتْ يَدَانَا جَوْهَرًا مِنْهُ رُكِّبَـــــتْ — نُفُوسٌ لَنَا لَمَّا صَفَتْ فَتَجَوْهَــرْنَا

فَمَا السِّرُّ وَالْمَعْنَى وَمَا الشَّمْسُ قُلْ لَنَا — وَمَا غَايَةُ الْبَحْرِ الَّذِي عَنْهُ عَبَّرْنَا

حَلَلْنَا وُجُودًا اِسْمُــهُ عِنـْدَنَا الْفَضَــا — يَضِيقُ بِنَا وَاسِعًا وَنَحْنُ لَهُ ضِقْنَا

تَرَكْنَا الْبِحَارَ الزَّاخِــرَاتِ وَرَاءَنَــــا — فَمِنْ أَيْنَ يَدْرِي النَّاسُ أَيْنَ تَوَجَّهْنَا

يضف الشاعر في هذه الأبيات بحرا لا يشبه بقية البحار، إلا في اتساعه وعمقه، وما يخبئه من أسرار ومجاهيل، شاطئ هذا البحر ليس رملا بل معان، يحوي قلبه جواهر ركبت من نفوس المريدين الصافية المخلصة صفاء اللؤلؤ والجمان، وشمس تطلع من أفقه على ساحله ذي المعاني والأسرار، يحسها الشاعر جزء من كيانه، تشرق منه وتغرب فيه، ويتساءل الحرالي مخاطبا القارئ: فما السر وما المعنى؟ وما الشمس وما البحر الذي خاض الشاعر غماره وأهواله؟

[1] - المرجع السابق، ص102.

[2] - الغبريبي، عنوان الدراية، ص156.

كأني بالشاعر يتحدى القارئ في تفسير هذه المعاني والأسرار، لكنه لا يتركه تائها حيران يبحث عن جواب، بل يلمع له ببعض اللمحات علها تساعده على فك اللغز، هذا الوجود الذي ضاق بنا رغم اتساعه يسمى بلغة عامة الناس "فضاء"، لكن روح الصوفي أرحب و أوسع حتى أنها وسعت البحار الزاخرات خلفها صوب المجهول الذي لا يعلمه إلا الله. و له الأبيات التالية نقلا عن الغبريني[1]:

مَا لَنَا سِوَى الْحَـــالِ عَــدَمْ وَلِبَارِينَـــــا وُجُـــــودٌ وَقِـــدَمْ
نَحْنُ بُنْيَانٌ بَنَتْـــهُ حِكْمَـــــةٌ وَخَلِيقٌ بِالْبِنَا أَنْ يَنْهَـــــــــدِمْ
نَحْنُ كُتْبُ اللهِ لَا يَقْرَؤُهَـــــا غَيْرَ مَنْ يَعْرِفُ مَا مَعْنَى الْقَلَمْ
أَحْرُفُ الْكُتْبِ الَّتِي أَبْدَعْتَــهُ كُلَّمَا لَاحَتْ مَعَانِيـــهِ انْعَجَـــــمْ
أَشْرَقَتْ أَنْفُسُنَا مِنْ نُــــــورِهِ فَوُجُودُ الْكُلِّ عَنْ فَيْضِ الْكَـــرَمْ
فَتَرَى النَّاسَ عَنْ عَالَمِهَــــــا بِاخْتِيَاءٍ لَيْسَ تُدْنِيهِ الْهِمَـــــــمْ
لَيْسَ مَنْ يَدْرِي مَا أَنَا إِلَّا أَنَا هَاهُنَا الْفَهْمُ عَنِ الْعَقْلِ انْبَهَــمْ
عَجَبًا لِلْكُلِّ فِيمَا يَدَّعِـــــــي وَتَأَتِّي الْكُلِّ إِلَّا مَـــا حَكَـــــمْ
كُلَّمَا رُمْتُ بِذَاتِي وَصْلَـــةً صَارَ لِي الْعَقْلُ مَعَ الْعِلْمِ جَلَمْ
يَقْطَعَانِي بِخَيَالَاتِ الْفَنَــــا عَنْ وُجُودٍ لَمْ يُقَيَّـــدْ بِعَــدَمْ

يبدو أن حديث الشاعر بضمير الجمع "نحن" قد يعني تعبيره عن كل الأرواح الصوفية التي ترقى إلى ربها مارة كلها بنفس المراحل، أو لعل الشاعر يحس نتيجة قربه من الله عز وجل أنه جزء من عالمه اللامتناهي، وأنه دائما ما يرافقه في حله وترحاله المادي بالجسد والمعنوي بالروح، ليصل بذلك الى مرحلة الفناء المعروفة لدى الصوفية، حيث يذهل عن ذاته كما يؤكد الشاعر في البيتين الأخيرين من النص، وعن ذلك يعلق الباحث رابح بونار قائلا: «إن المقطوعتين... تلمحان الى مذهب مترجمنا، على أن الاكتفاء بهما لايكشف تماما عن آرائه ومذهبه الصوفي الفلسفي، و لكننا رغم ذلك يمكننا أن نستخلص ملامح عامة من المقطوعتين تشير إلى مذهبه، وخلاصة ذلك أن الحرالي يرى أن نظرية المعرفة عنده تتصل بنظرية الفيض عند ابن سينا والافلاطونية الجديدة، وإلى ذلك يشير بقوله : "وشمس على المعنى تطالع أفقنا، فمغربها فينا ومشرقها منا"، كما أن المعرفة عنده لا يتوصل إليها بالعقل بل إنما يتوصل إليها بالحدس والكشف، وقد يكون العقل عائقا للإنسان على الوصول إلى المعرفة الحقة وإلى ذلك يشير بقوله: "كلما رمت بذاتي وصلة..."

---

[1] - الغبريني، عنوان الدراية، ص156- 157.

وقد يفهم الحلول من قوله السابق "مغربها فينا ومشرقها منا"، ولكن هذا القول لا يكشف لنا عن فكرة الحلول حقا، ما دمنا لم نعثر على آثاره الصوفية الأخرى، والمترجم رحمه الله كان جامعا بين الزهد السني على ما يبدو من سلوكه، وبين التصوف الفلسفي على ما تكنه بعض آرائه رحمه الله».[1]

فلا يمكننا إذن الجزم باتجاه الحرالي الصوفي، غير أن أفكار التصوف الفلسفي تلقي بظلالها على أشعاره، وكثير من أبياته يمكن تأويلها إلى معانيه الفلسفية. أورد المقري في نفح الطيب: قال لي محمد بن عبد الواحد الرباطي: قال لي محمد بن عبد السيد الطرابلسي: دخلت على أبي الحسن الحرالي فقلت له: كيف أصبحت ؟ فأنشد:

أَصْبَحْتُ أَلْطَفَ مِنْ مَرِّ النَّسِيمِ سَرَى ... عَلَى الرِّيَاضِ يَكَادُ الْوَهْمُ يُؤْلِمُنِي
مِنْ كُلِّ مَعْنًى لَطِيفٍ أَحْتَسِي قَـــدَحًا ... وَكُلُّ نَاطِقَةٍ فِي الْكَونِ تُطْرِبُنِي[2]

ويبدو أن الحرالى قد غمرته الإشراقات الصوفية، وتغلغلت في أعماقه حقائقها وأنوارها حتى إن كلامه العادي ومعاملاته اليومية لا تخلو من إشارات صوفية، فإن أنت سألته عن حاله وكيف أصبح، أجابك بكلام روحي مبهم: أصبحت ألطف من النسيم يغمرني التفكر والتدبر في المعاني والأسرار، يطربني كل صوت يصدر من مخلوقات الله في كونه.

ومما أورده الغبريني في ثنايا ترجمته لأبي زكريا يحي بن محجوبة القرشي السطيفي (ت677هـ) الرواية التالية: «... وكان للشيخ رضي الله عنه هنالك أصحاب قد أدركوا المدارك وجاوزوا سبيل المسالك، وكانوا يريدون ترقي الشيخ أبي زكريا (المترجم له) إلى بعض مداركهم والانتظام في مسلكهم، ومازالوا به إلى أن ظهر له بعض التحقيق واعتمد جادة الطريق، فأنهوا ذلك إلى الشيخ أبي الحسن رحمه الله، فأنشده في معنى ما ظهر له، وبين له الحال فيما لم يظهر له هذه الأبيات:

حَلَّتْ لَكَ لَيْلَى مِنْ مُثَنَّـــى نِقَابِهَـــا ... طَرِيقَهَا وَأَبْدَتْ لَمْعَةً مِنْ جَمَالِهَا
فَطِبْتَ بِهَا عَيْشًا وَتِهْــتَ لَــــذَاذَةً ... وَفَيَّأَكَ الْإِلْمَاعَ بَرْدُ ظِلَالِـــــــهَا
فَكَيْفَ تَرَى لَيْلَى إِذَا هِيَ أَسْفَـــرَتْ ... ضُحَاءً وَأَبْدَتْ وَارِفًا مِنْ دَلَالِهَا
وَكَيْفَ بِهَا إِنْ لَمْ يَغِبْ عَنكَ شَخْصُهَا ... وَلَمْ تَخْلُ وَقْتًا مِنْ مَنَالِ وِصَالِهَا
وَكَيْفَ يَكُونُ الْأَمْرُ إِنْ أَنْتَ كُنْتَهَـــا ... وَكَانَتْكَ تَحْقِيقًا فَحُلْتَ لِحَالِهَا»[3]

---

[1] - رابح بونار، هامش تحقيق عنوان الدراية للغبريني، ص157.

[2] - المقري، نفح الطيب، ج2، ص190.

[3] - الغبريني، عنوان الدراية، ص119.

يستعير الشاعر الاسم العربي" ليلى" للتعبير عن الذات الإلهية، وحبه العظيم لها، والتعبير كذلك عن التجلي الالهي وعن حال الفناء، إنه يخاطب أبا زكريا شارحا له بعض المعاني التي عايشها بنفسه وعايشها الحرالي قبله مبينا، له أن الطريق لازالت طويلة أمامه، فإن كانت ليلى قد أبدت لك شيئا من جمالها، فأشعرك ذلك بسعادة غامرة ونشوة خاصة، تهت بها و طبت بها عيشا، فماذا تكون حالك إن هي أسفرت وكشفت لك مزيدا من أسرار جمالها وجلالها، وما سيحصل معك إن هي لازمتك ولم تغب عن خاطرك وجادت لك بنعيم وصالها، بل كيف سيكون من أمرك إن ارتقيت أكثر فأكثر فانتفى وجودك وصرت لا تدرك ولا تعي سوى وجودها، وتلك هي عين الشهود والفناء التام والتوحيد الحق.

6. ابن الصباغ الجذامي: أبو علي محمد بن أحمد، متصوف وشاعر عاش في القرن السابع الهجري، وهو أحد الذين أهملهم تاريخ الأدب ونسيتهم كتب التراجم، فما نكاد نجد عن حياته سطرا ولا لآثاره صدى، باستثناء الموشحات الإثني عشر التي جاءت في الجزء الثاني من كتاب "أزهار الرياض" للمقري، الذي لم يذكر بصددها شيئا عدا اسم ناظمها. [1] كان ابن الصباغ حيا سنة 668هـ. [2]

وهناك أكثر من أديب وفقيه أندلسي ومغربي يشترك في نعت ابن الصباغ، أوردت المصادر تراجم لهم على غرار "نثير الجمان" لابن الأحمر، و"نفح الطيب" للمقري، و"الذخيرة" لابن بسام، و"الضوء اللامع" للسخاوي، ولا علاقة لهم بالشاعر الذي نحن بصدد الحديث عنه. [3]

عاش ابن الصباغ إبان فترة حكم الخليفة الموحدي أبي حفص عمر المرتضى، الذي بويع بمراكش سنة644هـ ، وقد عرف عن هذا الحاكم تصوفه واهتمامه لاعلم والأدب[4]، مما حفز بعضهم للنهوض بجمع شعر ابن الصباغ مستعينا في الوقت ذاته بالشاعر نفسه، نستشف ذلك من خلال ما أورده جامع هذا الديوان في المقدمة: «ولما تم اعتناء سيدنا الخليفة... المرتضى ... حركني نسيم الهمة بتحريك أغصان القلوب في دوحات الخواطر... تهممي بنقل شعر الشيخ... أبي عبد الله محمد بن أحمد بن الصباغ الجذامي... وما نظمه من مقاطع ومخمسات ومكفرات، وما خمس من شعر غيره أو ذيل من بيت وبيتين وثلاثة، بألفاظه الفصيحة الفائقة ومعانيه العذبة الرائقة... فقد عهدته مرارا بقراءتي عليه في مواطن جمة، وسمعته أيضا منه بقراءته المستتمة، وأملاه علي في أوراق منثورة

---

[1] - ينظر: المقدمة التي أوردها محققا ديوان ابن الصباغ: محمد زكريا عناني وأنور السنوسي ، دار الأمين للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1999، ص أ.

[2] - ينظر: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس، ص99.

[3] - ينظر: زكريا عناني وأنور السنوسي، مقدمة تحقيق ديوان ابن الصباغ، ص ب، ج.

[4] - ينظر: المرجع نفسه، ص ج.

لمقترح عليه في مقاطع منها ومكفرات»[1]، مما يعني أن الديوان جمع في حياة الشاعر وبمعرفته.

وليس لدينا دليل يثبت أن ابن الصباغ مغربي الأصل، ولعله واحد من الوشاحين الوافدين على المغرب ممن كان لهم دور في تعريف المغاربة بفن التوشيح، لكن ليس هنالك أي دليل يدعم هذا الاستنتاج، وليس لدينا عنه إلا ديوانه والمختارات التي جاءت منها في "أزهار الرياض" للمقري، وهما لا يعينان على تحديد شيء عن ابن الصباغ الجذامي، بل إن مقدمة الديوان تجعلنا نميل إلى اعتباره من أهل المغرب، ومن أهل الرقعة الضيقة الهزيلة، التي وقفت عندها حدود دولة الموحدين في عهد المرتضى. [2]

يضم ديوان ابن الصباغ عددا كبيرا من القصائد والموشحات، تدور في أغلبها حول المديح النبوي والزهد والتشوق والحنين، و«يعد السباق إلى إخضاع الموشحات لغرض الزهد والتصوف، سبق بذلك ابن عربي والششتري لكونه نظم أكبر عدد من الموشحات الدينية».[3]

ومن قصائده ما يحلق في أجواء الوجد والتصوف، ويختلط في ديوانه مدح النبي صلى الله عليه وسلم بالتصوف اختلاطا فريدا؛ إذ يحس القارئ في مدائحه بروح صوفية يفتقر إليها كثير من ناظمي المدائح النبوية، ويستشعر في مقطوعاته تمثلا صادقا لشخص النبي صلى الله عليه وسلم، وثناءً حارا لا نجده عند كثير من المتصوفة. [4]

نسبت بعض قصائد ابن الصباغ إلى الخليفة الموحدي عمر المرتضى، وهذا راجع لا محالة إلى أن الشاعر كان يؤثر العزلة بحكم تدينه وتصوفه، فلم تكتب له الشهرة في عصره ولم يكتب لشعره الإنتشار.[5]

ومن أشعاره التي تنطوي على معان صوفية، قوله في بداية إحدى الموشحات:

صَبٌّ صَبَابَتُهُ شُهُـــــــودُ وَقَتْلُـــهُ فِيكُـــــمْ مُبَاحْ
مُنَاهُ لَوْ أَسْعَفَ التَّمَنِّـــــي مِنْ كَاسِرِيهِ جَبْرُ جَنَاحْ
قَدْ فَاقَ فِي وَجْدِهِ الْوُجُودَا ولَجَّ فِي لُجَّةِ الْغَـــــرَامْ
فَصَارَ فِي حُبِّهِ فَرِيــــــدَا وَقَامَ فِيـــهِ أَعْلَى مَقَـــامْ

إلى أن يقول :

[1] - ابن الصباغ الجذامي، الديوان، ص3- 4 من مقدمة جامع الديوان.
[2] - ينظر: زكريا عناني وأنور السنوسي، مقدمة تحقيق ديوان ابن الصباغ، ص ز.
[3] - نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس، ص81.
[4] - ينظر: عناني والسنوسي، مقدمة تحقيق ديوان ابن الصباغ، ص ح.
[5] - ينظر: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والاندس، ص81.

قَدْ حَانَ فِي حُبِّكَ افْتِضَاحِي   وَخَدَّدَتْ خَدِّيَ الدُّمُوعْ
فَيَا لَسَكْرَانٍ فِيكَ صَــــاحِ   أَشْوَاقُهُ تُلْهِبُ الضُّلُوعْ
وَلَا وُصُـــــولَ وَلَا وُرُودَ   يُعِيدُ لَيْلِي بِكُمْ صَبَــاحْ
يَا صَاحِ دَعْنِي وَخَلِّ عَنِّي   فَلَسْتُ أُصْغِي لِقَوْلِ لَاحِ[1]

وقال في قصيدة في موضع آخر من الديوان:

وَطَافَ بِكَأْسِ الْوَصْلِ سَاقِــــي وِدَادِهِ   وَدُرُّ حُبَابِ الْأُنْسِ مِنْ فَوْقِهَا يَطْفُــو
أَلَا فَاشْرَبُوا صِرْفًا وَوَالُــوا دَؤُوبَهَــــا   فَبِالصِّرْفِ وَالتَّدْآبِ يَنْكَشِفُ الْكَشْفُ
إِذَا مَا صَفَتْ أَوْرَادُ شُرْبِكَ فِي الْهَــوَى   وَغُيِّبَ وَاشِيهَا وَوَاصَلَـــكَ الْإِلْفُ
وَنَادَمْتَ مَنْ تَهْوَى وَأَخْلَصْتَ فِي الْهَوَى   فَمُلْكُ الْوَرَى حَتْمًا عَلَيْكَ إِذًا وَقْــفُ
تَوَارَتْ شُمُوسُ الْكَشْفِ عَنْ أَعْيُنِ الْوَرَى   وَمَانِعُهَا عَنْ دَرْكِ أَنْوَارِهَا الضُّعْفُ
وَدُونَ ظُهُورِ الْأَمْرِ سُجْفٌ غَيَاهِــــــبٌ   سَيَظْهَرُ ذَلِكَ السِّرُّ إِذَ رَفَعَ السَّجْفُ
وُجُودٌ لَهُ سِرٌّ عَجِــــــــيبٌ مُغَيَّــبٌ   يَجِلُّ خَفَاءٌ أَنْ يُحِيطَ بِهِ الْوَصْفُ[2]

إن في شعر ابن الصباغ من الحرارة والرقة والعذوبة ما يضفي عليه مسحة من الجمال، فضلا عن بعض ومضات تتألق من حين لآخر[3]، ولا يخفى ما فيه من وضوح وتألق، وما يطغي عليه من صدق في معالجة مواضيع التشوق والاغتراب، والحنين إلى البقاع المقدسة والعشق الإلهي والوجد، والتغني بالمصطفى عليه الصلاة والسلام، وغير ذلك من المعاني التي لطالما حركت في النفوس الأشجان، وفوق كل ذلك هذا الديوان هو بمثابة وثيقة تاريخية ذات قيمة فنية مهمة لكل دارسي شعر التصوف وشعر المديح النبوي.

7. أبو العباس الشريشي: أحمد بن محمد البكري، ولد بسلا سنة 589هـ، ونشأ بمراكش وتوفي بالفيوم في صعيد مصر سنة 641هـ، صاحب المنظومة المشهورة في أوساط الصوفية المسماة "أنوار الأسرار وسرائر الأنوار"، وهي قصيدة طويلة منها قوله:

وَمِنْ حُكْمِ حَالِ الْاِنْتِبَاهِ إِذَا بَــــدَا   شُهُودُكَ حَالَ النَّفْسِ فِي غَايَةِ الْفَقْرِ
فَتَسْتَغْفِرُ الرَّحْمَانَ مِنْ كُـــــلِّ زَلَّةٍ   وَتَسْأَلُهُ عَفْوًا يُرِي الْبِشْرَ فِي النَّشْرِ
وَإِنْ ذُكِرَتْ دُنْيَا اعْتَبَرْتَ وَإِنْ جَرَى   لِأُخْرَاكَ ذِكْرٌ كُنْتَ مُنْشَرِحَ الصَّــدْرِ

---

[1] - ابن الصباغ الجذامي، الديوان، ص146.

[2] – المرجع نفسه، ص39.

[3] - ينظر: عناني والسنوسي، مقدمة تحقيق ديوان ابن الصباغ، ص ل.

وَإِنْ ذُكِرَ الْجَبَّـــــارُ جَــلَّ جَلَالُهُ نَشَرْتَ عَلَى الْعَلْيَاءِ أَلْوِيَةَ الْفَخْـــرِ[1]

كان لهذه المنظومة صدى كبير بين الصوفية، وعدها بعضهم حجة عند أهل الطريقة، ومنهم من كان يربي أتباعه بالشريشية (أي رائية أبي العباس)، كما تصدى لشرحها الكثير منهم محمد بن محمد الدقاق، وأحمد أبو العباس بن القاسم الصومعي، وأبو العباس أحمد بن يوسف الفاسي. [2]وهي من أجمل ما نظم في طريق الإرادة، لأنها مشتملة على ذكر أحوال ومقامات وأدب وكيفية الدخول إلى ذلك من أقرب المسالك، وهي مبنية على التوبة والزهد ودوام العمل ظاهرا وباطنا. [3]

8. ابن المحلّى: محمد بن حسن بن عمر الفهري، كان أديبا بارعا، كاتبا بليغا، ناظما وناثرا، عاقدا للشروط مبرزا في العدالة، حسن القيام على تفسير القرآن مذكرا، درس التفسير بسبتة مدة فانتفع به خلق كثير، كما تولى القضاء بسبة وتوفي بها سنة661هــ[4]، نحا في شعره الذي تفيض منه الحكمة منحى ابن الفارض، وذاع شعره بين الناس وكان له مدرسة خاصة. [5] وقد أورد له ابن عبد الملك في "الذيل والتكملة" ثلاث قصائد مهد لها بقوله: "من شعره على طريقة أهل التصوف":

هَلْ يَطْلُبُ الْعِشْقُ قَلْبًا أَنـــــْتَ مَطْلَبُهُ أَوْ يُذْهِبُ الشَّوْقُ رُوحًا أَنْتَ مَذْهَبُهُ
مَا إِنْ دَعَاهُ هَوَى خَلْـــــقٍ لِيَغْلِبَــــهُ إِلَّا وَحُبُّكَ يَدْعُـــــــــوهُ فَيَغْلِبــــُهُ
وَكَيْفَ يَرْجُو وِصَالًا مَـــنْ تُبَعّـــدُهُ أَوْ كَيْفَ يَخْشَى بِعَادًا مَنْ تُقَرِّبُــــهُ
وَكَيْفَ يَخْرُبُ رَبْعٌ أَنْتَ تَعْمُــــــرُهُ بَلْ كَيْفَ يَعْمُرُ مَسْكُونٌ إِنْ تُخَرِّبُـــهُ
وَقَالَ أَهْلُ الْهَوَى شَأْنُ الْهَوَى عَجَبٌ فَقُلْتُ سُلُوِّي عَنْــكَ أَعْجَبُـــــــهُ
وَكُلُّ حَالِ الْهَوَى صَعْبٌ مَسَالِكـــُهُ عَلَى الْمُحِبِّ وَسَمْعُ الْعَذْلِ أَصْعَبُــهُ
يَا مَنْ أُنَاجِيهِ وَالْأَشْوَاقُ تُوهِمُنِـــــي نَيْلَ الْوِصَالِ كَأَنَّ الشَّوْقَ يُوجِبُــهُ[6]

وتضم هذه القصيدة ثلاثة عشر بيتا، وله قصيدة في خمسة عشر بيتا، يقول في أولها:

أَبُوحُ بِمَا أَلْقَــاهُ فَهـــُوَ مُبَـــاحُ فَقَبْلِيَ أَرْبَابُ الْمَحَبَّةِ بَاحُوا
إِذَا بَاحَ مَنْ قَبْلِي وَلَمْ يَلْقَ بَعْضَ مَا لَقِيتُ فَإِنِّي مَا عَلَيَّ جُنَاحُ[7]

---

[1] - أحمد بن يوسف الفاسي، شرح رائية الشريشي، ص7، نقلا عن: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والاندلس، ص94.
[2] - ينظر: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي، ص94- 95.
[3] - محمد بن أحمد الدقاق، شرح المنظومة الشريشية، نسخة خاصة مصورة، نقلا عن: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي، ص95.
[4] - ينظر ترجمته في: الأنصاري محمد بن عبد الملك، الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ج 4، ص289.
[5] - ينظر: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس، ص117.
[6] - محمد بن عبد الملك، الذيل والتكملة، ج4، ص289.
[7] - المرجع نفسه، ج 4، ص290.

وأورد له ابن عبد الملك في المصدر نفسه مقطوعة من واحد وعشرون بيتا، منها قوله:

غَرَامِي دَعَانِي وَالْعَذُولُ نَهَـــانِي فَوَجْدٌ وَعَذْلٌ كَيْفَ يَجْتَمِعَانِ

وَإِنِّي مُقِيمٌ أَمَا عَلِمَا أَنِّي عَلَى الشَّحْـ ـطِ وَالنَّوَى وَالْهُدَى أَخَوَانِ[1]

النماذج السابقة من شعر ابن المحلى تتحدث ثلاثتها عن الحب الإلهي، والوجود والشوق إلى وصاله والأنس بمناجاته، واشتغال القلب الدائم به، لكن الملاحظ على هذه الأبيات الوضوح وقلة لجوء الشاعر لاستخدام الرمز، فهي لا تحتاج إلى اشتغال كبير بالتأويل لفهمها، فرغم حاجة الصوفي إلى الترميز للتعبير عن الحقيقة الإلهية ومختلف الحالات الروحية والمواقف النفسية التي يعانيها، فإن ابن المحلّى نجح برأيي في إيصال بعض جوانب تجربته الخاصة في العشق الإلهي، بعيدا عن الرمز والإشارة والغموض.

9. أبو الحسن الششتري: علي بن عبد الله النميري الششتري نسبة إلى قرية بالأندلس، ولد سنة 610هـ، وعاش عيشة الأمراء، لكنه ما لبث أن زهد في الدنيا، درس الفلسفة والتصوف على ابن سبعين، وكان إماما لطريقة جديدة في التصوف تسمى الششترية، كما تأثر بأبي مدين فسمي بالمديني، فمذهبه خليط بين التصوف السلوكي والعرفاني، توفي سنة 668هـ بمدينة دمياط بمصر ودفن بها.[2] ترك الششتري ديوانا شعريا في موضوع التصوف، وقد كان شعره متداولا بين الناس، كما تركت تواشيحه وزجله أثرا طيبا بينهم.

10. عبد الحق بن سبعين: أبو محمد بن إبراهيم بن نصر المرسي الرقوطي العكي، كان يلقب بالقطب، ولد سنة 613هـ ونشأ في ظل جاه ونعمة، سكن العدوة وبجاية واستوطن مكة. درس العربية والأدب بالأندلس ثم ارتحل إلى سبتة واشتغل بالتصوف. [3] وكان ذا علم وحكمة ومعرفة، ونباهة وبلاغة وفصاحة، وله مشاركة في معقول العلوم ومنقولها، ووجاهة لسان وطلاقة قلم. [4]

من أبرز شيوخه أبو عبد الله الشوذي الإشبيلي الحلوي، وكان ابن سبعين معجبا به يكن له تقديرا خاصا، وعلى يده تلقى علم التصوف حتى صار من أتباعه على الطريقة الشوذية، كما تتلمذ على يد الشيخ ابن أحلى اللورقي، وابن دهاق الأوسي المعروف بابن المرأة، ومحي الدين بن عربي[5]...

---

[1] - المرجع السابق، ج4، ص291.

[2] - ينظر ترجمته في: الغبريني، عنوان الدراية، ص210. والمقري، نفح الطيب، ج 2، ص185.

[3] - ينظر ترجمته في: الغبريني، عنوان الدراية، ص209. والمقري، نفح الطيب، ج 2، ص196.

[4] - ينظر: الغبريني، عنوان الدراية، ص210.

[5] - ينظر: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس، ص289.

وعلى كل فإن جرأة ابن سبعين وكذا اهتمامه بالفلسفة وتأثره بها، هو برأيي ما جرّ عليه تلك الإنتقادات والأقاويل والتهم.

تخرج على يد ابن سبعين مريدون كثر أبرزهم أبو الحسن الششتري، وأبو الحسن يحي بن إبراهيم المعافري (ابن الحاج الشاطبي)، وابن أبي واطيل، ويحي بن أحمد بن سلميان البلنسي وغيرهم كثير. [1]

لابن سبعين مؤلفات نثرية عديدة تتمثل في كتابين ومجموعة رسائل، وجميعها تنضح بروحه وأفكاره الصوفية، وتعكس رؤاه العقيدية الفلسفية، لعل أشهرها على الإطلاق كتابه "بد العارف وعقيدة المحقق المجرب الكاشف والطارق السالك المتبتل العاكف"، وقد سماه المؤلف "النور اللامع في الكتاب السابع" وهو أحد أعماله التي تكشف عن هذبه وثقافته في التصوف وعلم الكلام والفلسفة، أما كتابه الآخر "جواب صاحب صقلية" فيظهر فيه مدى اطلاع ابن سبعين على الفلسفة اليونانية، وأما رسائله فمنها: كتاب العهد، الرسالة الفقيرية، الرسالة الرضوانية، كتاب الإحاطة، رسالة التوجه، كتاب الدرج، دعوة حرف القاف، لسان الفلك الناطق عن وجه الحقائق، ورسائل أخرى عديدة. [2]

وبخصوص شعره، فقد ذكر الغبريني في عنوان الدراية: «...وله شعر في التحقيق في مراقي أهل الطريق، وكتابته مستحسنة في طريق الأدباء»[3]، لكنه لم يورد من هذا الشعر شيئا، وابن الخطيب أيضا ذكر أن شعر ابن سبعين كثير، ولكنه اكتفى بإراد نموذج واحد من أربعة أبيات:

كَمْ ذَا تُمُوِّهَ بِالشَّعْبَيْنِ وَالْعَلَـــــمِ وَالْأَمْرُ أَوْضَحُ مِنْ نَارٍ عَلَى عَلَمِ
وَكَمْ تُعَبِّرُ عَنْ سَلْعٍ وَكَاظِمَـــــةٍ وَعَنْ زَرُودٍ وَجِيرَانٍ بِذِي سَلَــمِ
ظَلَلْتَ تَسْأَلُ عَنْ نَجْدٍ وَأَنْــتَ بِهَا وَعَنْ تِهَامَةَ هَذَا فِعْلُ مُتَّهِـــــمِ
فِي الْحَيِّ حَيٌّ سِوَى لَيْلَى فَتَسْأَلُهُ عَنْهَا سُؤَالَكَ وَهْمٌ جَرَّ لِلْعَــدَمِ[4]

وأورد له صاحب العقد الثمين الأبيات التالية:

مَنْ كَانَ يُبْصِرُ شَأْنَ اللهِ فِي الصُوَرِ فَإِنَّهُ شَاخِصٌ فِي أَنْقَصِ الصُّوَرِ
بَلْ شَأْنُهُ كَوْنُهُ بَلْ كَوْنُــــهُ كُنْهُــهُ فَإِنَّهُ جُمْلَةٌ مِنْ بَعْضِهَا وَطَرِي
إِيهٍ فَأَبْصَرَنِي إِيـــــهٍ فَأُبْصِـــرُهُ إِيهٍ فَلِمْ قُلْتَ لِي اَلنَّفْعُ فِي الضَّرَرِ[5]

---

[1] - ينظر: محمد ياسر شرف، فلسفة التصوف السبعيني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990،ص53 وما بعدها.

[2] - ينظر مؤلفاته كاملة في: محمد ياسر شرف، فلسفة التصوف السبعيني، ص39.

[3] - الغبريني، عنوان الدراية، ص209.

[4] - ابن الخطيب، الإحاطة، ج4، ص37.

[5] - تقي الدين الفاسي، العقد الثمين في تاريخ البلد الأمين، ج5، ص329. نقلا عن: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس، ص292.

ومن شعره ما ذكره التافتازاني في كتابه "ابن سبعين وفلسفته الصوفية" إذ يقول فيه:

قُلْ لِمَنْ طَافَ بِكَاسَاتِ الْهَوَى وَمَالَ عَنْ شُرْبِهَا حَتَّى ثَمِلْ
مَا مَقَامَاتُ الْمُحِبِّينَ سَـــوَا لَا وَلَا الْعِلْمُ جَمِيعًا وَالْعَمَـــلْ
لَيْسَ مَنْ فَوَّهَ بِالْوَصْلِ لَـــهُ مِثْلُ مَنْ سِيرَ بِهِ حَتَّى وَصَلْ
لَا وَلَا الْوَاصِـلُ عِنْدِي كَالَّذِي قَرَعَ الْبَابَ وَلِلدَّارِ دَخَـــلْ
لَا وَلَا الدَّاخِلُ عِنْــدِي كَالَّذِي سَارَرُوهُ وَهْوَ لِلسِّرِّ مَحَــلْ
لَا وَلَا مَنْ سَــارَرُوهُ كَالَّذِي صَارَ إِيَّاهُمْ فَدَعْ عَنْكَ الْعِلَلْ
فَمَحَوْهُ عَنْهُــمْ فِيهِمْ فَانْمَحَى ثُمَّ لَمَّا أَثْبَتُوهُ لَـــمْ يَــزَلْ
ذَاكَ شَيْءٌ عَلِقَ الْقَلْبُ بِـــهِ لَوْ تَجَلَّى ذَاكَ لِلْخَلْقِ قَتَــلْ[1]

وشعر ابن سبعين بغموضه وإغراقه في الرموز والإشارات، هو شعر راق متميز، تتسم لغته بالتعقيد والمجازات اللغوية المتفردة، التي تستمد مفرداتها من دائرة الفلسفة والروح السبعينية، التي تحلق في عالم الحقائق العلوية والعشق الإلهي، والحنين إلى الذات المطلقة والتطلع بشغف إلى الكشف والمشاهدة.

توفي ابن سبعين بمكة سنة 669 هـ[2]، وانتهت بذلك حياته الحافلة والمثيرة للجدل، غير أن تصوفه وفكره وعلمه وأدبه بقي حيا من خلال مريديه ومؤلفاته، ومازالت آراؤه الجريئة وفلسفته الرائدة، تسيل الكثير من الحبر على الصعيد الفكري العالمي.

11. عبد الحق الأنصاري البجائي: أبو محمد بن ربيع بن عمر، الفقيه الإمام العالم الصوفي المجتهد، ولد ببجاية وقرأ بها ولقي مشائخ من أهلها، وبرع في أصول الدين والفقه والمنطق والتصوف والفرائض والحساب، عرف بخطه الجميل وإبداعه في هذا المجال، وكان مفوها حسن العبارة مليح الإشارة، وكثيرا ما كان ينوب عن القضاة في إصدار الأحكام و كان هو المشاور عندهم، عرض عليه قضاء بجاية و قضاء قسنطينة أيضا فامتنع واعتذر، أثنى عليه كثير من علماء عصره و قيل إنه لم يكن في وقته بالمغرب الأوسط مثله، توفي علم 675 هـ ودفن خارج باب المرسى ببجاية. [3]

[1] - أبو الوفا التافتازاني، ابن سبعين وفلسفته الصوفية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1973، ص129.
[2] - ينظر: ابن الخطيب، الإحاطة، ج 4، ص38.
[3] - ينظر: الغبريني، عنوان الدراية، ص85.

أما أدبه، فقد روى الغبريني أن الفقيه أبا المطرف بن عميرة قال عن ابن ربيع: «أما الكتابة الأدبية فنحن فيها وإياه على نسق، وأما الشرعية فقد انفرد بها عن الناس»[1]، وأضاف الغبريني قائلا :«ولولا الإطالة لذكرت من كتاباته الأدبية والشرعية، ومن طرائف أخباره وملح آثاره مما رأيت وشاهدت، ما تصغى له الآذان ويسعد الفؤاد والجنان... وقد نظم في مدة قراءته على الشيخ أبي الحسن الحرالي القصيدة الصوفية، كانت من نحو خمسمائة بيت فلخصها له الشيخ رحمه الله، لهذه الأبيات انتقاها منها وترك ما عداها وهي :

سَفِرَتْ عَلَى الْوَجْهِ الْجَمِيلِ فَأَسْفَرَا ... وَبَدَا هِلَالُ الْحُسْنِ مِنْهَا مُقْمِــــرَا
وَدَنَتْ فَكَاشَفَتِ الْقُلُوبَ بِسِرِّهَـــــا ... وَسَقَتْ شَرَابَ الْأُنْسِ مِنْهَا كَوْثَرَا
وَرَأَيْتُهَا فِي كُلِّ شَيْءٍ أَبْصَــــرَتْ ... عَيْنَايَ حَتَّى عُدْتُ كُلِّي مُبْصِــرَا
وَسَمِعْتُ نُطْقَ النَّاطِقِينَ فَكُلُّهُــــمْ ... بِالْحَمْدِ وَالتَّسْبِيحِ عَنْهَا أَخْبَــــرَا
وَبِهَا رَكِبْتُ زَوَاخِرًا مِنْ حُبِّهَــــا ... وَلَبِسْتُ سِرَّ السِّــرِّ ثَوْبًا آخَــرَا
وَبِهَا فَنَيْتُ عَنِ الْفَنَاءِ وَغُصْتُ فِي ... مَاءِ الْحَيَاةِ مُسَرْمَدًا وَمُــدَهَّــــرَا
فِي الْمَاءِ يَظْهَرُ كُلُّ شَيْءٍ كَائِــنٌ ... وَبِهِ يُرَى مِثْلُ الْوُجُودِ مُصَــوَّرَا
وَأَنَا أَرَى فِي كُلِّ مَاءٍ مَــــــاءَهُ ... وَأَرَى وَرَاءَ الْمَاءِ مَاءً آخَــــرَا
فَإِذَا وَصَلْتَ بِهِ إِلَيْهِ فَرَاجِعَــــــنْ ... تِلْكَ الْمَنَازِلَ نَقْلُــــهُ مُتَنَكِّــــرَا
فَمَتَى أَرَدْتَ إِبَانَةً عَنْ بَــعْضِ مَا ... فِي الْقَلْبِ مِنْ سِرٍّ مَصُونٍ عَبِّرَا
فَارْفَعْ بِهِ ظُلَمَ الْحِجَابِ فَرَفْعُــــهَا ... يُجْنِيكَ مِنْ غَرْسِ الْمُنَى مَا أَثْمَرَا
فَتَرَاهُ حِينَ تَرَاكَ ذَاتًا رَافِــــعًا ... لِلُّبْسِ حَتَّى لَا تَرَى إِلَّا الْعُــــــرَا
فَهُنَاكَ يَفْتَحُ بَابَــهُ وَلَطَالَـــــــمَا ... قَدْ كَانَ دُونَكَ مُبْهَمًا مُتَعَــــــذِّرَا
إِفْصَاحُ قَوْلِي لَا يَفِي بِمَوَاجِــــدِي ... وَبَيَانُهُ لَا يَسْتَقِلُّ بِـــــمَا جَــــرَى
لَوْ كَانَ سِرُّ اللهِ يُكْشَفُ لَمْ يَكُــــنْ ... سِرًّا وَلَكِنْ لَمْ يَكُــــنْ لِيُذْكَــرَا»[2]

نستفيد من كلام الغبريني السابق أن ابن ربيع كان من تلاميذ الحرالي، وأنه شاعر وأديب فذ، ومن المحتمل جدا أن تكون له مؤلفات في الأدب وعلوم الشريعة، والقصيدة التي بين أيدينا تشهد على شاعريته، ولم يخف الغبريني إعجابه بها؛ إذ علق عليها قائلا: «هذه القصيدة حسنة المعنى، قدسية

---

[1] – المرجع السابق، ص87.
[2] – المرجع نفسه، ص87- 88.

المبنى، ولقد وقع الحديث معه في حديث مقتضياتها، ونظم مفرداتها بمزدوجاته»[1]، من الواضح أن الشاعر في هذه القصيدة بصدد وصف حالات التجلي والكشف والمشاهدة، وهي من أرقى المراتب التي ينشد الصوفي بلوغها، ورغم محاولة الشاعر وصفها والإبانة عنها - في صيغة فنية غاية في الروعة والرقة والسلاسة، مستعينا في الوقت ذاته بمصطلحات ورموز الصوفية المتداولة بينهم، كالشراب، الأنس، الكشف الحب، السر، الفناء، الحجاب...- إلا أنه يؤكد في آخر النص أن الكلمات تعجز عن إيصال حقيقة ما يعيشه الصوفي، فإذا اتسعت الرؤية ضاقت العبارة، وأنه مهما اجتهد في التعبير عن تلك المواقف والمشاهد إلا أن ذلك لا يكفي لإفراغ الشحنة العاطفية الكامنة داخله (إفصاح قولي لا يفي بمواجدي)، فالسر إن تم كشفه لم يعد سرا، إذ يفقد جوهره المبني على الغموض والخفاء والسرية، وسر الله أولى بأن يحفظ وليس للشاعر أو غيره من الصوفية أن ينتهكوا حرمته بالإفصاح عن خفاياه، وهذا هو جوهر التصوف وسر جاذبيته، بإبقاء تلك العلاقة بين الصوفي والذات الإلهية مبهمة يشوب تفاصيلها الغموض والكتمان، وما يقوله الصوفي عن هذه التجربة ليس سوى إشارات خفية لا يفقه كنهها إلا من خاض غمار هذه التجربة.

12. **أبو زكريا القرشي السطيفي:** يحي بن زكريا بن محجوبة، الفقيه الصالح، أبرز تلاميذ الشيخ أبي الحسن الحرالي وأقربهم إليه، كان من المتعبدين الزهاد الأولياء، رحل إلى المشرق ولقي مشايخ كثر لكنه اقتصر على أبي الحسن الحرالي، إذ لقيه في مصر وأخذ عنه علم الظاهر والباطن، وانقطع للتصوف ولزم الشيخ الحرالي، وكان صاحب كرامات مستجاب الدعوة، توفي سنة 677 هـ. [2]

كان أبو زكريا غزير التأليف في مجال التصوف، فقد ذكر الغبريني في "عنوان الدراية" أن المترجم «كان في علم التصوف مقدما، وكانت له أخلاق حسنة... ورأيت له تأليفا حسنا في شرح أسماء الله الحسنى، وله في التصوف تقاييد كثيرة، وله نظم حسن، وقطع مستحسنة كلها في المعاني الصوفية».[3]

غير أن الغبريني لم يورد من أشعار أبي زكريا إلا مقطوعة واحدة في ثلاثة أبيات، وهي:

أَتَتْ وَاللَّيْلُ مَمْدُودُ الْجَنَـــاحْ ... تَعُودُ مُسَهَّدًا رَطِبَ الْجِرَاحْ

فَقَالَتْ كَيْفَ أَنْتَ وَلَا جُنَــــاحْ ... فَقُلْتُ الْعَوْدُ يَذْهَبُ بِالْجُنَاحْ

فَيَا أَسَفِي عَلَى الشَّكْوَى لِسَارٍ ... وَوَاجَزَعِي لِإِعْجَالِ الصَّبَاحْ[4]

---

(1) - المرجع السابق، ص88.

(2) - ينظر ترجمته في: الغبريني، عنوان الدراية، ص119- 120.

(3) - المرجع نفسه، ص120.

(4) – المرجع نفسه، ص120.

يعبر أبو زكريا في هذه المقطوعة تعبير العاشقين المغرمين، ولا غرابة في أن يستعير الصوفية لغة أهل العشق والغرام، وأن يعبروا عن عواطفهم بتلك العبارات الرقيقة التي اعتدنا سماعها في الغزل؛ فالتصوف في حقيقته نابع من حب الذات المطلقة والوله بصفاتها، وحديث الشاعر عن ألمه وجراحه وشكواه من النوى والهجران، وخوفه وجزعه من سرعة انقضاء ساعات الوصال، ما هي إلا إسقاطات لمشاعر كل عاشق تجاه معشوقه الدنيوي في الحياة العادية، ولا يمكننا تصور مقدار ودرجة ما يختلج في داخله من عواطف المحبة، لأن عشقه لا يشبه عشق أهل الأرض، ذلك أن معشوقه هو الذات الإلهية بجمالها وجلالها وعظمتها، فلا بد أن تكون درجة التعلق والهيام في هذه الحالة أكبر ومعاناته أعظم، وتباريحه أشد وطأة وتأثيرا على المحب.

13. أبو إسحاق إبراهيم بن أحمد بن الخطيب: من العلماء والشعراء الذين عاشوا في القرن السابع الهجري بالمغرب الإسلامي، قال الغبريني في ترجمته: «ومنهم صاحبنا الفقيه الجليل النبيل الفاضل النبيه أبو إسحاق إبراهيم بن أحمد بن الخطيب، من الأفاضل الحذاق، وممن له الذهن الثاقب على الإطلاق، كان له علم بالنحو والمنطق وأصول الفقه وأصول الدين، والفقه والحكمة والتصوف، وكان أنبه الطلبة، وكان مليح النظم، وكان أحسن الناس تقييدا، واقتطف قبل أن يستكمل الأربعين ولو بقي لظهر عليه من العلوم كثير».[1] ومن نظمه في التصوف:

وَرَوْضُ الْمَعَارِفِ حَضْرَةُ الْعُرَفَاءِ   وَجَنَى التَّفَكُّرِ جَنَّةُ الْعُقَلاءِ
وَنَعِيمُ أَهْلِ الْحَقِّ دَرْكُ حَقَائِقٍ   لَاحَتْ بِأُفْقِ الْقَلْبِ حَالَ صَفَاءِ
فَارْكَبْ بُرَاقَ الْقَلِبِ سِرْتَ مُسَلَّمًا   وَاحْذَرْ عَلَيْكَ تَجَسُّسَ الرُّقَبَاءِ
وَاعْبُرْ عَوَالِمَ لَا تَقِفْ بِمَعَالِمٍ   وَاحْذَرْ عَوَالِمَ شَرَّهِ الرُّفَقَاءِ
وَاقْرَأْ سُطُورَ الْكَوْنِ فِي مَنْشُورِهَا   بِعِيَانِ عَيْنٍ أَوْ بِفَرْطِ ذَكَاءِ
وَاكْسِرْ حُرُوفَ خُطُوطِ أَعْلَامٍ بَدَتْ   تَجِدِ الْمَعَالِي مُصْبِحَاتِ مَسَاءِ
تَتْلُو بِسُورَتِهِنَّ سُورَةَ حُسْنِهَا   مَهمَا أَمَرَّ مَدَارِكَ الْخُطَبَاءِ
وَانْظُرْ إِلَى الْأَكْوَانِ كَيْفَ تَمَايَلَتْ   طَرَبًا لِسِرٍّ لَاحَ عِنْدَ خَفَاءِ
إِنَّ الْمَظَاهِرَ كُلُّهَا ظَهَرَتْ بِهِ   وَبِهِ الْمَلَا أَضْحَوْا مِنَ الظُّرَفَاءِ
وَكَسَا عَوَالِمَ أُنْسِهَا مِنْ جُودِهِ   حُلَلًا وَحَرَّمَ مِشْيَةَ الْخُيَلاءِ
وَأَفَاضَ عَنْ بَحْرِ الْجَمَالِ أَهِلَّةً   بَهَرَتْ مَحَاسِنُهُنَّ بَدْرَ سَمَاءِ

[1] - ينظر ترجمته في: الغبرني، عنوان الدراية، ص201.

فَهَبَطْنَ عَنْ أُفُقِ الْعُلَا بِمَظَاهِــــرٍ فَجَلَتْ حُلَاهَا بَعْدَ أَيٍّ جَـــــلاءِ
ضَعُفَتْ بِهَا أَلِفَاتُهَــا فَأَلِفْتُــــهَا وَشَكَتْ بِهِنَّ مِنْهُنَّ طُولَ عَنَــاءِ
وَتَذَكَّرَتْ نَجْدًا فَهَاجَ لِذِكْــــرِهِ وَجْدٌ وَنَادَى الشَّوْقُ بِالْبُرَحَـــاءِ
فَأَتَتْ سَرَايَا الْقَوْسِ تَنْقُلُ شَمْسَهَا عَنْ غَوْرِ حَمْأَتِهَا لِطُولِ حَمَـاءِ
وَخَلَعْتَ لُبْسَ الْكَوْنِ عَنْهَا فَارْتَدَتْ نَصْعًا جَوَاهِرُهَا رِدَاءَ بَهَـــاءِ
وَنَعِمْنَ عَيْنًا عِنْدَ عَيْنِ وُجُــودِهَا وَحَلَلْنَ صَدْرَ مَجَالِسِ الْخُلَفَـــاءِ
وَرَأَتْ بِهِ كُلُّ الْعَــوَالِمِ أَحْكَمَــتْ فَتَزَيَّنَتْ وَتَوَشَّحَتْ بِضِيَـــاءِ
وَنَفَى التَّوَهُّمُ غَيْــرَهُ بِأَدِلَّـــةٍ نُقِشَتْ بِبَعْضِ خَوَاتِمِ الصُّعَدَاءِ[1]

القصيدة من الأدب الصوفي الرمزي، نجد فيها شطحات الصوفية وتعابيرهم المجنحة، وإشاراتهم إلى مقامات السالكين التي يسلكونها للوصول إلى الحضرة الإلهية، حيث تتبين لهن حقيقة الوجود، وفي القصيدة تصريح بتفضيل جانب التأمل والمعرفة على التعبد وحده، وفي ذلك يقول المترجم: (روضة المعارف حضرة العرفاء/وجنى التفكر جنة العقلاء)، كما أن النعيم لديه في الوجود هو إدراك حقائقه (ونعيم أهل الحق درك حقائق/ لاحت بأفق القلب حال صفاء)، والشاعر يبدو عليه التأثر بكتب الفلسفة ومباحثها، إذ نجد في بعض أبياته غموضا نتيجة تفلسفه. [2]

14. أبو العباس الغبريني: أحمد بن أحمد بن عبد الله بن علي، ولد حوالى سنة 644هـ بمواطن قبيلة بن غبري البربرية بأعالي واد سباؤ قرب مدينة العزازقة بالجزائر، حفظ القرآن الكريم وتلقى مبادئ العربية والفقه بمسقط رأسه، ثم انتقل إلى بجاية فتتلمذ على يد علماء أجلاء بها، فدرس التفسير والحديث والفقه والأصول وعلوم العربية والمنطق والتصوف، وقد ناهز عدد من أخذ عنهم سبعين عالما؛ منهم عبد الحق بن ربيع أبو عبد الله التميمي، أبو العباس بن خالد، أبو سعيد الحسن، وأبو عبد الله الكناني.

عرف بقوة شخصيته واتساع معارفه، واهتمامه بالفقه، وميله إلى التاريخ، وتعاطيه الشعر، ولي قضاء بجاية كما تولى قضاء غيرها، فعرف بتشدده في الأحكام وكان مهيبا وقورا، قدم إلى تونس فنال حظوة في البلاط الحفصي مما أثار حسد بطانة السلطان، ونجحوا في إيغار صدر الأمير عليه وإغرائه

---

(1) - المرجع السابق، ص201- 202- 203.

(2) - ينظر: رابح بونار، هامش تحقيق عنوان الدراية، للغبريني، ص203.

بقتله، وعندما عاد الغبريني من مهمة أرسله فيها الأمير الحفصي إلى تونس، قبض عليه ببجاية ونفذ أمر قتله بسجنه وكان ذلك سنة 704هـ. [1]

إن اتساع ثقافة الغبريني وتضلعه في الدراسات الدينية بمختلف تخصصاتها، إضافة إلى تأليفه لكتابه المشهور "عنوان الدراية"، الذي ضم في ثناياه تراجم العديد من العباد والمتصوفين ببجاية في القرن السابع الهجري، ينم عن سعة اطلاع الرجل واهتمامه بعلم التصوف، ومن المؤكد أنه خاض تجربة التصوف وعاش تفاصيلها الفريدة، نستشف ذلك مما أورده الغبريني عن نفسه خلال ترجمته للصوفي أبي زكريا يحي بن محجوبة السطايفي حيث قال: «وكنت في زمن الشباب نظمت القصيدة الصوفية الهمزية التي مطلعها:

وَاحَيْرَةَ الْعُشَّاقِ بِالرُّقَبَاءِ حُرِمُوا الْوُصُولَ لِطَيْبَةِ الْوَسْعَاءِ

وهي نحو أربعين بيتا فحملتها إليه، وأنشدتها بين يديه ففرح بها غاية الفرح، وجعل يدعو ويقول: بصرك الله لمعانيها، وأطلعك على ما فيها، لأن الحال كان حال شبيبة، فاعتقد الشيخ رحمه الله أن ما أتيت به هو على سبيل الصناعة لا على سبيل الاطلاع والشهود، والله يؤتي الفضل من يشاء». [2]

وفي هذا إشارة واضحة إلى أن الغبريني قد تأثر بالتيار الصوفي الذي ازدهر في عصره، وسلك مسلك أساتذته من بجاية وتونس، وما يدعو للأسف حقا هو أن الغبريني لم يورد نص قصيدته الهمزية الصوفية واكتفى بذكر مطلعها، الأمر الذي يحول دون الاطلاع على نص قصيدته ومعرفة بعض جوانب الكتابة الفنية عنده، ناهيك عن أخذ صورة ولو جزئية عن فلسفته ومذهبه في التصوف.

15. أبو جعفر بن أمية: الشيخ الفقيه العالم الفاضل المحقق المتقن، كان بارع الخط، حسن الضبط مليح التنبيه، له تقدم في العلوم وتفنن في علوم الحكمة، وعلوم الشريعة والأدب والعربية، وله كتابة بارعة وأشعار رائقة. [3] ومن شعره في التحقيق قوله:

ظَهَرَتْ فَلَمْ تُعْرَفْ لِشِدَّةِ غَفْلَةٍ عَرَضَتْ فَأَنْكَرَتِ النُّفُوسُ ظُهُورَهَا
وَلَقَدْ أَطَالُوا الْخَبْطَ فِيهَا عَشْوَةً وَهِيَ الَّتِي قَدْ أَشْهَدَتْهُمْ نُـــــورَهَا

وله شعر كثير في النسيب والحكمة والتصوف، منه قوله:

---

[1] - ينظر ترجمة في: ناصر الدين سعيدوني، من التراث التاريخي والجغرافي للغرب الإسلامي - تراجم مؤرخين ورحالة وجغرافيين، درار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1999، ص128. وفي: برهان الدين اليعمري الشهير بابن فرحون، الديباج المذهب في معرفة أعيان علماء المذهب، تح: محمد الأحمدي أبو النور، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1986، ص79.

[2] - الغبريني، عنوان الدراية، ص120.

[3] - المرجع نفسه، ص190.

أَأُمْسِكُ دَمْعًا وَقَدْ أُرْسِلَتْ ... عَلَيَّ مِنَ الْهَجْرِ رِيحٌ عَقِيـمْ
غَفَتْ مُقَلَةُ الْوَصْلِ إغْفَاءَةً ... كَنَوْمَـةِ أَهْـلِ الرَّقِيـمْ
فَإِنْ كَانَ نَهْجُ الرِّضَا مَائِلًا ... فَإِنَّ صِرَاطَ الْمُسْتَقِيمِ مُسْتَقِيمْ
وَلَهُ مُقْلَةٌ نَظَرَتْ فِي النُّجُومْ ... قَضَتْ لِي أَنْ فُؤَادِي سَقِيـمْ

ومن شعره حين أيضا:

قَالَ أَنِيسِي حِينَ فَاوَضْتُـهُ ... وَمَا دَرَى أَنَّ مُقَامِي عَسِيرُ
أَقِمْ فَقُلْتُ الْحَالُ لَا يَقْتَضِي ... قَالَ فَسِرْ فَقُلْتُ جَنَاحِي كَسِيرُ[1]

وله كذلك في التصوف:

بِمَرْكَزِ قَلْبِي أَوْ مُحِيطِ جَوَانِحِي ... هَوًى لِمَنَالِ الْجُودِ لَيْسَ بِنَـازِحِ
وَمَا ذَاكَ إِلَّا أَنْ أَرَى وَمَشِيئَتِي ... إِلَيَّ وَسِرُّ الْعِلْمِ طَيُّ جَوَانِـحِي
فَهَلْ سَعَةُ الْجُودِ الْإِلَهِيِّ تَقْتَضِي ... هَوَادِي فَقَدْ ضَاقَتْ عَلَيَّ مَسَارِحِي

يتحدث الشاعر في المقطوعات السابقة بلغة رمزية عن الذات الإلهية، التي تجلت بنورها ودلائل عظمتها للبصائر المستنيرة، فلا ينكر وجودها إلا العقول الجاهلة القاصرة، والأرواح الغافلة العاجزة عن إدراك هذه الحقيقة السافرة.

ويصف الشاعر عشقه للذات الإلهية، ويشكو تباريح الهجر وآلام البعاد، في صورة فنية جميلة، شخص فيها الوصل وشبه إغراقه في النوم بأهل الكهف، للتعبير عن طول هجران الحبيب ونفاذ صبر المحب، الذي أضحى قلبه سقيما يزيده الشوق حرقة وتألما، فلا يشفي علته هذه إلا بلوغ مرتبتي الشهود والفناء، التي يعبر عنها الشاعر بقوله: (إلا أن أرى ومشيتي إلي وسر العلم طي جوانحي).

ثالثا - التعريف بالشاعرين وبالمدونة:

أ. التعريف بأبي مدين شعيب الغوث وبديوانه:

يعتبر هذا الصوفي رائد التصوف السلوكي، وملتقى لكل متصوف مغربي وأندلسي، ونقطة انطلاق لكل واحد منهم، إذ يشكل بذاته علامة فارقة ومدرسة مستقلة في التصوف الإسلامي، وقد خصه بعض المؤلفين بتراجم وافية، كابن قنفذ القسنطيني الذي تحدث في كتابه: "أنس الفقير وعز الحقير"عن أخباره وفضائله، وترجم لعدد من أصحابه وتلامذته.

[1] - هذه المقاطع وردت في: الغبريني، عنوان الدراية، ص190-191.

1. مولده ونشأته:

هو الشيخ أبو مدين شعيب بن الحسين الأنصاري الأندلسي، من أبرز أعلام التصوف وأقطابه، ولد بإشبيلية عام509هـ، قال عنه الغبريني: «الشيخ الفقيه، المحقق الواصل، القطب شيخ مشايخ الإسلام في عصره، إمام العباد والزهاد وخاصة الخلصاء من فضلاء العباد... فتح الله عليه بمواهب قلبية وأسرار ربانية، استفادها بالتوجه والعمل، وارتقى إلى غاية ما يؤمل».[1] مالت نفسه منذ صغره إلى الزهد وحب العبادة، و«كان والده الذي توفي في عهد مبكرة من حياة شيخنا صاحب غنم، ولم تكن الغنم من الكثرة بحيث تسمح باستئجار راع لها، وكان شعيب أصغر إخوته، فكلفوه بأن يقوم على رعيها ورعايتها، وكانت هذه الأغنام تكلفه جهدا وتشق عليه، ولكن الذي كان يحز في نفسه حقيقة، هو أنه في أثناء غدوه بها ورواحه، يرى أناسا يصلون، ويرى أناسا يقرؤون القرآن أو يتعبدون بالذكر، فكان يعجبه منظرهم في هذا الخشوع... فيدنو منهم ويستمع إليهم، ولكنه في جهله لا يكاد يعي ما يقولون».[2]

ويروي هو بنفسه عن حاله تلك فيقول: «فإذا رأيت من يصلي أو من يقرأ القرآن أعجبني، ودنوت منه، وأجد في نفسي غما لأنني لا أحفظ شيئا من القرآن، ولا أعرف كيف أصلي، فقويت عزيمتي على الفرار لأتعلم القراءة والصلاة، ففررت فلحقني أخي وبيده حربة، فقال لي: والله لئن لم ترجع لأقتلنك، فرجعت فأقمت قليلا».[3] واستمر في رعي الأغنام مدة غير طويلة ليستجمع شجاعته، ويكرر فعلته من جديد، يقول: «فأسريت ليلة وأخذت في طريق آخر فأدركني أخي بعد طلوع الفجر، فسل سيفه علي وقال لي: والله لأقتلنك واستريح منك، فعلاني بسيفه ليضربني، فتلقيته بعود كان بيدي فانكسر سيفه وتطاير قطعا، فلما رأى ذلك قال لي: يا أخي اذهب حيث شئت».[4]

كانت هذه الحادثة بداية مشوار أبي مدين في طريقه إلى الله، فانطلق بإصرار عظيم وعزيمة متوقدة، يسعى في الأرض طلبا للمعرفة حتى بلغ البحر، يقول: «فسرت ثلاثة... أو أربعة أيام، فلاحت لي كدية على البحر وعليها خيمة، فخرج إلي منها شيخ... فنظر إلي وظن أني أسير فررت من أرض الروم، فسألني عن شأني فأخبرته، فأخذ حبلا وربط في طرفه مسمارا، فرمى به في البحر فأخرج حوتا، فشواه لي فأكلته، فأقمت عنده ثلاثة أيام، كلما جعت رمى بالحبل والمسمار في البحر فيخرج به

---

[1] - الغبريني، عنوان الدراية، ص55.

[2] - عبد الحليم محمود، شيخ الشيوخ أبو مدين الغوث، حياته ومعراجه إلى الله، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص24-25.

[3] - التادلي (يوسف بن يحي بن الزيات)، التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي، تح: أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط2، 1997، ص320.

[4] – المرجع نفسه، ص320.

حوتا فيشويه وآكله، ثم بعد ذلك قال لي: أراك تروم أمرا، فارجع إلى الحاضرة فإن الله لا يُعبد إلا بالعلم. فرجعت إلى "إشبيلية"، ثم ذهبت إلى "شريش"، ومن شريش إلى الجزيرة الخضراء، فجزت البحر إلى "سبتة"»[1] فخطا أبو مدين بذلك خطوته الأولى في طريق مجهول، يبتغي العلم والتدين وروحه تهفو إلى العلو وتتحرق للقرب.

2. شيوخه:

كانت هذه الكلمة التي ألقاها الشيخ في روع أبي مدين، نورا وإلهاما وتثبيتا له، وهل خرج هائما على وجهه إلا ليتعلم ويقرأ القرآن؟ فالعلم مبدأ أساسي في طريق القوم، فكلهم علماء متخصصون، ولم تترجم كتب السير والطبقات لأي صوفي، دون أن تشير إلى علمه وفقهه ودرايته؛ فإما أن يكون «من كبار المفسرين، وإما من كبار المحدثين، وإما من كبار الفقهاء بل كان فيهم كبار اللغويين وكبار الأدباء».[2]

فعبر أبو مدين البحر عاملا مع العمال وخادما في السفينة مع الخدم، ووصل إلى سبتة ولم يجد فيها ما يأمله من العلم والمعرفة، وكان يعمل أجيرا عند الصيادين ليكسب قوته، لكنه لم يقم على ذلك، فحزم أمره وأخذ طريقه إلى مراكش، وهناك تعرف بالأندلسيين فيها، فأخذوه في جملة الأجناد[3]، وهناك عومل شعيب بقسوة، وهاهو يحكي عن تعرضه للاستغلال فيقول: «فكانوا يأكلون عطائي ولا يعطونني منه إلا اليسير، فقيل لي: إن رأيت أن تتفرغ لدينك فعليك بمدينة "فاس"، فتوجهت إليها ولزمت جامعها، وتعلمت الوضوء والصلاة، وكنت أجلس إلى حلق الفقهاء والمذكرين فلا أثبت على شيء من كلامهم، إلى أن جلست إلى شيخ ثبت كلامه في قلبي فسألت من هو، فقيل لي: "أبو الحسن بن حرزهم" فأخبرته أني لا أحفظ إلا ما سمعته من خاصته، فقال لي: هؤلاء يتكلمون بأطراف ألسنتهم فلا يجوز كلامهم الآذان، وقصدت الله من كلامي فيخرج من القلب ويدخل القلب».[4]

فكان هذا الشيخ أول من فتق براعم المعرفة في قلب الفتى شعيب، وكما تأثر أبو مدين بالشيخ ابن حرزهم، أعجب هذا الأخير بفطنته ونباهته، وتعطشه للمعرفة وتفانيه في طلب العلم، فلم يبخل عليه بما فتح الله عليه من معارف، فانكب التلميذ «على تحصيل العلوم والمعارف منه في أوقات دروسه، وفي نفس الوقت أخذ يعمل نساخا للكتّاب لدى النساخين، حتى يحصل على ما يعيل به نفسه،

[1] - التادلي، التشوف إلى رجال التصوف، ص321.
[2] - عبد الحليم محمود، شيخ الشيوخ أبو مدين الغوث، ص27.
[3] – المرجع نفسه، ص28.
[4] - التادلي، التشوف إلى رجال التصوف، ص320.

ويقيم أوده ويصلح شؤونه المادية»[1]، فسمع كتاب "الرعاية لحقوق الله" للمحاسبي، و"إحياء علوم الدين" للغزالي على يد شيخه ابن حرزهم، وكتاب "السنن في الحديث" لأبي عيسى الترمذي، على يد الشيخ أبي الحسن بن غالب فقيه فاس، كما أخذ العلوم الشرعية على أبي الحسن بن الصباغ. [2]

ولما أخذ أبو مدين من علوم الظاهر الشيء الكثير، اتجه إلى علوم الباطن، وقد كان للتصوف حينها رواج كبير في بلاد المغرب الإسلامي، فبدأ دراستها على الشيخ الجليل أبي علي الدقاق، وهو من كبار مشايخ الصوفية، وعلى الشيخ أبي الحسن السلاوي، ومن الكتب التي أحبها أبو مدين وعكف على مطالعتها إلى جانب كتاب الإحياء للغزالي، "الرسالة القشيرية" التي ألفها الإمام أبو القاسم القشيري، كما اهتم أبو مدين بكتاب "قوت القلوب" لأبي طالب المكي، وكتب الحارث المحاسبي، والمتفرقات المأثورة عن الجنيد، والشبلي، وأبي يزيد البسطامي، وغيرهم من مشايخ التصوف الكبار. [3]

ولأن التصوف ممارسة وسلوك لا يمكن أن يحصّل بالعلم وحده، فقد قيض الله لأبي مدين من يأخذ بيده، ويسير به في هذه الطريق الشاقة الصعبة، وهو الشيخ الجليل أبو يعزى المعروف بشدته وقساوته؛ إذ يحكي أبو مدين قصة لقائه به فيقول: «ثم سمعت الناس يتحدثون بكرامات أبي يعزى، فذهبت إليه في جماعة توجهت لزيارته، فلما وصلنا جبل إيروجان ودخلنا على أبي يعزى أقبل على القوم دوني، فلما أحضر الطعام منعني من الأكل، فقعدت في ركن الدار، فلما أحضر الطعام وقمت إليه انتهرني، فأقمت على تلك الحال ثلاثة أيام، وقد أجهدني الجوع ونالني الذل، فلما انقضت... قام أبو يعزى من مكانه فأتيت إلى ذلك المكان، ومرغت وجهي فيه، فلما رفعت رأسي نظرت فلم أر شيئا وصرت أعمى، فبقيت أبكي طول ليلتي... فلما أصبحت استدعاني وقال لي: أقرب يا أندلسي، فدنوت منه فمسح بيده على عيني فأبصرت، ثم مسح يده على صدري، وقال للحاضرين: هذا يكون له شأن عظيم».[4] فتردد أبو مدين على هذا الشيخ، ونال بركاته ونهل من علمه الغزير، وعبر عن إعجابه به فقال: «طالعت أخبار الصالحين من زمن أويس القرني إلى زماننا، فما رأيت أعجب من أبي يعزى، وطالعت كتب التذكير فما رأيت كالإحياء للغزالي».[5]

---

[1] - يحي بوعزيز، مدينة تلمسان عاصمة المغرب الأوسط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط2، 2003، ص79.

[2] - ينظر: التادلي، التشوف إلى رجال التصوف، ص322.

[3] - ينظر: عبد الحليم محمود، شيخ الشيوخ أبو مدين الغوث، 38.

[4] - التادلي، التشوف إلى رجال التصوف، 320، 321.

[5] – المرجع نفسه، ص323.

تثقف أبو مدين من مصادر أصيلة كأحسن ما يكون المثقف، وكان يصاحب في دراسته القمم من الشيوخ والعلماء النوابغ ذوي الفضل والورع، إذ «عرفوا بصفاء عقيدتهم وصدق حالهم وصلاح سيرهم، فسار أبو مدين على نهجهم واقتفى أثرهم، ونهل من علومهم واقتبس من أنوارهم»[(1)] ، وكانت له فتاوى نفيسة في الفقه، ودرس التفسير وامتزج قلبه بنور القرآن، وكان عابدا فاجتمع له العلم والعبادة، فكان مثلا للشخصية الإسلامية المتكاملة. [(2)]

وكان لأبي مدين طريقة خاصة في تحصيل المعرفة؛ إذ كان إذا سمع آية من كتاب الله، ومعها حديث نبوي شريف، قنع بهما وانصرف لموضع خال من الناس يأوي إليه ليعمل بما يفتحه الله عليه من تلك الآية والحديث، ثم يعود إلى فاس فيأخذ آية وحديثا ويختلي بنفسه من جديد ليعمل بهما ويقيمهما وهكذا. [(3)] وينتهي بذلك فصل من حياة هذا العالم الرباني الحافلة المضنية، ليُفتح فصل جديد فيها بارتحاله إلى المشرق لأداء فريضة الحج.

3. رحلاته:

تنقل أبو مدين في بداية حياته كما رأينا بين إشبيلية وشريش والجزيرة الخضراء، ثم عاد إلى سبتة التي تزوج بها، وبنى بها زاويته، وألف فيها بعض كتبه. كما عاش بتلمسان، وقد نزل ببجاية، حيث ذكر التنبكتي في "نيل الابتهاج" أن أبا مدين استوطن بجاية حينما خرج من فاس، وأنه كان يفضلها على سائر البلدان وكان يقول: "إنها معينة على طلب الحلال".[(4)]

ارتحل الصوفي الشاب من فاس إلى مكة للحج، وهناك التقى بالشيخ عبد القادر الجيلاني، الذي قرأ عليه في الحرم الشريف كثيرا من الحديث، وألبسه خرقة التصوف وأودعه كثيرا من أسراره، ولذلك كان أبو مدين يفتخر بصحبته، ويعده أفضل مشايخه الأكابر. [(5)] ومن الواضح أن الشيخ استفاد كثيرا من هذه الرحلة، ومن صحبته وتعلمه من الجيلاني، ولم تذكر المصادر تفاصيل كثيرة عن رحلته الطويلة هذه، حيث دامت لأكثر من عقدين من الزمن، كما «لم تحدثنا عن اتصالاته وتنقلاته التي لا نشك أنها كانت كثيرة ومتنوعة، سمحت له بالحصول على أسرار الشيخ عبد القادر الجيلاني، وعلى

---

(1) - محمد الطاهر علاوي، العالم الرباني سيدي أبي مدين شعيب، ج1، ص31.

(2) - ينظر: عبد الحليم محمود، شيخ الشيوخ أبو مدين الغوث، ص50، 51.

(3) - ينظر: التادلي، التشوف إلى رجال التصوف، ص322.

(4) - ينظر: أحمد بابا التنبكتي، نيل الابتهاج بتطريز الديباج، عناية وتحقيق: عبد الحميد عبد الله الهرامة، دار الكاتب، طرابلس، ليبيا، ط2، 2000، ص197.

(5) - ينظر: ابن مريم (أبو عبد الله محمد بن محمد بن أحمد)، البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص110.

علوم ومعارف أخرى ثقافية واجتماعية وسياسية».[1] فقفل أبو مدين راجعا إلى بلاد المغرب، لينصرف إلى تعليم التصوف بعد أن استقر ببجاية.

4. عودته إلى بجاية وسطوع نجمه:

إذا كانت بوادر النبوغ العلمي والصوفي قد ظهرت على أبي مدين في فاس، قبل ارتحاله للمشرق، فإن مناقب الشهرة وألقابها، التي طبقت الآفاق، مثل: "شيخ الشيوخ" و"الجامع بين الحقيقة والشريعة"، و"صاحب مقام التوكل"، و"مخرج الألف شيخ"، و"علم العلماء"، و"الحافظ"، و"المفتي"، و"صاحب الكرامات والخوارق"، و"القطب"، قد نالها في أغلبها وهو في بجاية التي أحبها.[2] حيث استمر بأبي مدين المقام في بجاية وكانت حاله تزداد سموا ورفعة، ويرد عليه طلاب العلم من كل حدب وصوب، وعد من جملة علمائها وكبار فقهائها وأئمتها، مهيبا معظما مكرما مشهودا له بالخير، وكان أهل زمانه عموما وسكان بجاية خصوصا، يعتقدون أن كل من قرأ عليه ساد ونبغ في العلوم، وانساق إليه العلم والجاه والنعمة والثراء، وكان الآباء يوجهون أبناءهم لحضور مجلسه والاقتباس من معارفه وأسراره، فظهر فضله على كثير من الناس.[3]

لقد بلغ الشيخ أبو يعزى بأبي مدين إلى مرتبة الصوفي الكامل، بالقيام والصلاة والتقشف المتواصل الشديد، ولم يجد أبو مدين - لفقره الشديد- أية صعوبة في التخلص من هذا العالم ومن ملذاته الزائلة، فتنقل متدرجا في مراتب الصوفية، حتى بلغ مرتبة القطب "الغوث"[4].

فاشتغل أبو مدين بالتدريس والإرشاد، وكان من جملة الكتب التي درّسها: "المقصد الأسنى في شرح أسماء الله الحسنى" للإمام الغزالي، وكثيرا ما لجأ إليه المشتغلون بالعلم ليحل ما استعصى عليهم من المسائل، فيأتي بأبدع التأويلات، وأبرع الإجابات.[5] وتمتلىء المصادر التي ترجمت له بقصص تأويله وفتواه في مثل هذه المسائل المختلف فيها، كما تعج تلك المصادر بالكرامات التي أجراها الله على يديه في المغرب والمشرق، وهي كثيرة يضيق المقام بذكرها لذلك أكتفي بسوق مثال واحد عليها؛ وهي تلك التي حدّث بها الشيخ الصالح أبو محمد عبد الله بن ماكسن الصنهاجي، حيث روى أنه «كان الشيخ أبو مدين رضي الله عنه في مجلس إقرائه، فجاء رجل ليعترض عليه، فأراد القاريء أن يقرأ،

---

[1] - يحي بوعزيز، مدينة تلسمان عاصمة المغرب الأوسط، ص81.

[2] - ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص12.

[3] - ينظر: محمد الطاهر علاوي، العالم الرباني سيدي أبو مدين شعيب، ج1، ص22.

[4] - ينظر: عبد الحليم محمود، شيخ الشيوخ ابو مدين الغوث، ص53.

[5] - ينظر: المرجع نفسه، ص54.

فمنعه الشيخ أبو مدين من القراءة، وقال له: اسكت، ثم التفت إلى الرجل، وقال له: لم أتيت؟ قال: أتيت لأقتبس من أنوارك، فقال له الشيخ: ما في كمك؟ فقال الرجل: مصحف، فقال له أبو مدين: أخرجه وافتحه واقرأ أول سطر منه، فإذا فيه: "الَّذِينَ كَذَّبُوا شُعَيْبًا كَانُوا هُمُ الْخَاسِرِين" (الأعراف من الآية92)، فقال أبو مدين: أما يكفيك هذا؟».[1]

5. أصحابه وتلاميذه:

صحب الشيخ أبا مدين رضي الله عنه خلقٌ كثير، منهم الشيخ الصالح أبو علي حسن بن محمد الغافقي الصواف، لازمه ثلاثين سنة ولم يفارقه إلا بموته، حدث عنه أخبارا ورأى له أسرارا وانتفع على يديه، وتحسر بعد موته ونسب كل فضيلة ظهرت في تلامذته إليه، ومنهم الفقيه العالم الصالح أبو عبد الله محمد بن حماد الصنهاجي (ت581هـ)، من قلعة بني حماد، لقي الشيخ وقرأ عليه كتاب "المقصد الأسنى"، من فاتحته إلى خاتمته، ومنهم أيضا الشيخ الشهير العالم المحدث، الصالح، الخطيب، القاضي العدل أبو محمد عبد الحق بن عبد الرحمن الإشبيلي (ت582هـ)، الحافظ صاحب "الأحكام الكبرى والصغرى في الحديث"، و"العاقبة في التذكير"... وصحبه كذلك الشيخ الفقيه القاضي العدل الشهير أبو علي المسيلي، صاحب "التذكرة في أصول الدين"، آخى أبا مدين وأقر له بالسبق في الطريق، إذ كان يقول عنه (عن أبي مدين): "هذا وارث على الحقيقة".[2] كما أورد ابن قنفذ في "أنس الفقير" تراجم لكثير من علماء التصوف كانت لهم صله وثيقة بالشيخ، أبرزهم الشيخ أبو زكريا يحي بن أبي علي الزواوي، والفقيه أبو عبد الله التاودي والشيخ الصالح الشهير أبو مسعود بن عريف (ت717هـ) من جبال شلف بأرض تلمسان، والشيخ الصالح أبو عبد الله محمد بن علي الأنصاري السقطي، وغيرهم. [3]

أما تلامذته، فقد روى الشيخ ابن قنفذ أن أعظم بركات الشيخ الجليل أبي مدين، تخريج ألف شيخ على يده، وظهرت لكل واحد منهم الكرامة والبركة، ولذلك يقال له شيخ المشايخ، وإمام العباد والزهاد.[4] ومن أبرز تلامذته عبد الرحيم القنائي أو القناوي المتوفى سنة592هـ، وأبي الحسن الششتري الصوفي المعروف والشاعر المجود، وقد تتلمذ على يده ببجاية، وكان يحضر حلقات المدينية

---

[1] - التادلي، التشوف إلى رجال التصوف، ص325.

[2] - ينظر: عبد الحليم محمود، شيخ الشيوخ أبو مدين الغوث، ص54 وما بعدها. وابن قنفذ القسنطيني(أبو العباس أمحمد الخطيب)، أنس الفقير وعز الحقير، اعتنى بنشره وتصحيحه: محمد الفاسي، أدولف فور، المركز الجامعي للبحث العلمي، الرباط، 1965، ص30، 34، 36.

[3] - ابن قنفذ، أنس الفقير، ص27، 30، 39، 40.

[4] - ينظر: المرجع نفسه، ص16.

ولهذا سمي بالمديني، ومن شدة تأثر الششتري به نسبت بعض موشحات أبي مدين إليه خطأ[1]، ومنهم أيضا جعفر بن عبد الله بن بونة الخزاعي الصوفي الكبير والولي الشهير، وهو من أهل شرق الأندلس توفي سنة 642هـ ويعد من أخص أصحاب أبي مدين، وهو مؤسس الطريقة البونية التي لاقت صدى كبيرا في الأندلس، وهي متفرعة عن الطريقة المدينية[2]، ومن تلامذته كذلك الشيخ أبو الصبر أيوب بن عبد الله الفهري السبتي، لقي أبا مدين بفاس، وعرف في كتاب له بالشيخ أبي مدين وذكر فيه فضله. [3]

ويعد الشيخ الأكبر محي الدين الحاتمي الطائي، أشهر كبار العلماء المعدودين من تلاميذ أبي مدين، فلقد تأثر بالشيخ كثيرا وظل وفيا لذكراه، إذ تحدث عن فضله وكراماته في مواضع كثيرة من مؤلفاته؛ كالفتوحات المكية، ومواقع النجوم، ومحاضرة الأبرار، رغم أنه يقول في كتابه "روح القدس في محاسبة النفس" بأنه لم يجتمع بأبي مدين وكان يتمنى ذلك، حيث جاء في رسالة على لسان أبي عمران السيدراني، أرسلها أبو مدين لابن عربي قوله: "أما الاجتماع بالأرواح فقد صح بيني وبينك وثبت، وأما الاجتماع بالأجسام في هذه الدار فقد أبى الله ذلك، فسكّن خاطرك، والموعد بيني وبينك عند الله في مستقر رحمته". [4]

لقد مثل أبو مدين بحق شمعة هداية، ونورا ممتدا من السماء إلى الأرض، لينير درب أصحابه ومريديه وأتباعه الكثيرين، ويأخذ بيدهم بعلمه وصبره وحكمته ليقودهم إلى سبيل الله، فقد كان عظيم الشأن شديد التأثير في عامة أهل المغرب حينها، من الرجل البسيط محدود المعرفة، إلى العالم العارف الواسع المدارك، ما أوغر عليه صدور حكام دولة الموحدين وقتها.

6. إرسال الأمير الموحدي للقائه وقصة وفاته:

كانت تعاليم أبي مدين التي قام بنشرها في بجاية تخالف مذاهب فقهاء الموحدين في تلك المدينة، فقلق هؤلاء من شهرته التي أخذت تذيع يوما بعد يوم، ومن مريديه الذين تزايد عددهم. [5] وقد أجمعت أغلب المصادر التي ترجمت له أن الخليفة الموحدي يعقوب المنصور(ت595هـ)، استاء من نفوذ أبي مدين واشتهاره بين الناس، فقرر استقدامه إليه لينظر في أمره، إذ يروي التنبكتي في "نيل الابتهاج"

---

[1] - ينظر: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس، ص146.

[2] - ينظر: لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تح: محمدعبد الله عنان، القاهرة، دارالمعارف، مصر، 1978، ج1، ص469.

[3] - ينظر: ابن قنفذ، أنس الفقير، ص32.

[4] - محي الدين بن عربي، رسالة روح القدس، جمع وتأليف وشرح: محمود محمود الغراب، مطبعة نضر، دمشق، ط2، 1994، ص113.

[5] - ينظر: عبد الحليم محمود، شيخ الشيوخ أبو مدين الغوث، ص53.

الحادثة فيقول: «ومازال حاله يزداد رفعة، وترد عليه الوفود من الآفاق ويخبر بالغيوب، حتى وشى به بعض علماء الظاهر عند يعقوب المنصور، وخوفوه منه على الدولة، وأنه يشبه الإمام المهدي، قد كثر أتباعه من كل بلد، فوقع في قلبه وأهمه شأنه، فبعث إليه في القدوم عليه ليختبره، ووصى صاحب بجاية به وأن يحمله خير محمل»[1]، هذه الرواية لا تحمل أي شعور بالقسوة أو الحقد، الذي من شأن أي معارض أن يعامل به، خصوصا وأن الخليفة قد أوصى به خيرا، ومع ذلك كان يريد أن يعرف خبايا أبي مدين وما ينوي عليه. [2]

وقد أورد صفي الدين الخزرجي في كتابه "سير الأولياء في القرن السابع الهجري"، رواية أخرى مختلفة عن رواية التنبكتي؛ بأن يعقوب المنصور رأى بالمغرب مرائي وأحوالا، وجدها من نفسه من أحوال المريدين، كان سببها أنه قتل أخاه غيرة على الملك، فندم وشكا لمريدة كانت تتردد على قصره، فقالت له: "هذا من أحوال المريدين"، ودلت على أبي مدين قائلة له: "الشيخ أبو مدين سيد هذه الطائفة في هذا الزمان"، فبعث يعقوب المنصور للشيخ أبي مدين فطلبه طلبا حثيثا، والتجأ إليه مما اقتضى إجابة الشيخ أبي مدين له، فقال: "نطيع الله سبحانه وتعالى بطاعته، أما أنا فما أصل إليه، أنا أموت بتلمسان"، وكان الشيخ حينذاك ببجاية، فلما وصل تلمسان قال لرسل يعقوب: "سلموا على صاحبكم، وقولوا له شفاك الله على يد أبي العباس السبتي"[3]، فهذه الرواية تبريء المنصور، وتنفي عنه تهمة مضايقة أبي مدين، ومحاولة الكيد له.

ويواصل صاحب نيل الابتهاج رواية قصة وفاة أبي مدين، قائلا: «فلما أخذ في السفر شق على أصحابه وتغيروا، فسكّنهم وقال: إن منيتي قربت وبغير هذا المكان قدرت، ولابد منه وقد كبرت وضعفت، لا أقدر على الحركة فبعث الله لي من يحملني إليه برفق، وأنا لا أرى السلطان ولا يراني، فطابت نفوسهم وعدّوه من كراماته، فارتحلوا به على أحسن حال حتى وصلوا حوز تلمسان، فبدت لهم رابطة "العباد"، فقال لأصحابه: ما أصلحه للرقاد، فمرض فلما وصل وادي "يسّر" اشتد مرضه، ونزلوا به هناك فكان آخر كلامه "الله حق"، فتوفي سنة أربع وتسعين وخمسمائة، فحمل للعباد مدفن الأولياء الأوتاد، وخرج أهل تلمسان لجنازته فكان مشهدا عظيما».[4] فصارت تلمسان مدينة الولي الصالح

(1) - التنبكتي، نيل الابتهاج، ص197.

(2) - ينظر: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس، ص152.

(3) - ينظر: صفي الدين بن علي الخزرجي، سير الأولياء في القرن السابع الهجري، تح: محمود ياسين، عفت وصال، ص92، نقلا عن نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس، ص152.

(4) - التنبكتي، نيل الابتهاج، ص198.

سيدي أبي مدين (سيدي حفيف كما يسميه أهلها) مشهورة به، مزهوة بتضمن أرضها المباركة مقامه السني.

وبهذا انتقل الرجل إلى دار البقاء، إلى جوار حبيبه الحق سبحانه، وختم المولى تعالى حياته الحافلة بالعبادة والعلم والتدريس والدعوة والعشق الإلهي، بالخاتمة الحسنى والمرتبة العليا بأن توفاه وهو يلهج باسمه "الحق" كما فعل طوال عمره، وبقيت إنجازاته ومؤلفاته وسيرته الطيبة تعطر أجواء العالم الإسلامي، وتهدي بفيض نورها أتباع طريقته حتى يومنا هذا، وتشع بهدوء في قلوبنا لتحارب بإصرار ظلمة المادة التي طغت على حياة الإنسان المعاصر.

7. طريقته الصوفية:

نقل التنبكتي أن أبا مدين كان يقول: «كرامات الأولياء نتائج معجزاته صلى الله عليه وسلم، وطريقتنا هذه أخذناها عن أبي يعزى بسنده إلى الجنيد، بسنده للحسن البصري، عن علي عن النبي صلى الله عليه وسلم»[(1)] ، فإليه تنسب الطريقة المَدْيَنِيَّة التي كانت مشهورة ببجاية، وانتشرت في بلدان كثيرة من العالم الإسلامي، وقد أشار إلى ذلك الشيخ أبو يعقوب يوسف بن يخلف الكومي، وهو من تلامذة أبي مدين ومن شيوخ ابن عربي في قوله: «كان أبو مدين رضي الله عنه لسان هذه الطريقة ومحييها ببلاد المغرب... وهو مثل المرسى القوي للسفينة، كان كثير الأوراد، يخفي صدقته، ويكرم الفقير ويذل الغني، ويسارع في قضاء حاجة الفقير بنفسه... كان كبير الهمة الغالب عليه الملامتية».[(2)] وتعقب الباحثة نور الهدى الكتاني على رواية الكومي بقولها: «ولعل أبا مدين سلك طريق الملامتية مقتديا بشيخه ابن حرزهم»[(3)]، وذلك استنادا لما أورده عنه التادلي في "التشوف"، بأنه (ابن حرزهم) كان في التصوف سالكا سبيل أهل الملامتية. [(4)] لكن هذا الحكم يبقى مجرد تخمين لا دليل عليه.

والملامتية قوم أظهروا للخلق المساويء، وكتموا عنهم محاسنهم، فلامهم الخلق على ظواهرهم، ولاموا هم أنفسهم على ما يعرفون من بواطنهم[(5)]، و«هم الرجال الذين حلوا من الولاية أقصى درجاتها، وما فوقهم إلا درجة النبوة، وهذا يسمى مقام القربة في الولاية... ما يشغلهم نظر الخلق

---

(1) – المرجع السابق، ص195.

(2) - محي الدين بن عربي، رسالة روح القدس، جمع وتأليف وشرح: محمود محمود الغراب، مطبعة نضر، دمشق، ط2، 1994، ص72.

(3) - نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس، ص150.

(4) - ينظر: التادلي، التشوف إلى رجال التصوف، ص169.

(5) - ينظر: سامي النشار، نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1996، ج3، ص566.

إليهم، لكنه ليس في وسع الخلق أن يقوموا بما لهذه الطائفة من الحق عليهم، لعلو منصبها، فتقف العباد في أمر لا يصلون إليه أبدا... فهم الأخفياء الأبرياء الأمناء في العالم الغامضون في الناس».[1]

ومما أورده ابن قنفذ عن أبي مدين في "أنس الفقير" قوله: «كان زاهدا في الدنيا عارفا بالله تعالى، وخاض بحارا من الأحوال، ونال من المعارف الربانية الآمال، ومقامه الخاص به الذي لا يلحقه فيه أحد: التوكل على الله تعالى، وكان له بسط وقبض؛ فبسطه بالعلم، وقبضه بالمراقبة».[2] كما أورد صاحب "التشوف" قولا لأبي الصبر أيوب السبتي عن شيخه أبي مدين، جاء فيه: «قد خاض من الأحوال بحارا، ونال من المعارف أسرارا، وخصوصا مقام التوكل لا يشق فيه غباره، ولا تجهل آثاره، وكان مبسوطا بالعلم، مقبوضا بالمراقبة، كثير الالتفات إلى الله تعالى ختم الله له بذلك».[3]

وتحدث عنه إبراهيم الخوّاص فقال: «كان مذهب الشيخ رضي الله عنه تقريب الطريق على المريدين، ونقلهم إلى محل الفتح من غير أن يمر بهم على الملكوت، خوفا من تعشق نفوسهم بعجائب الملكوت».[4]

وقد روت بعض المصادر حادثة وقعت للشيخ أبي محمد عبد الحق بن عبد الرحمن الإشبيلي، وصاحبه الشيخ القاضي أبي علي المسيلي، مع الشيخ أبي مدين أنهما «سمعا بالشيخ أبي مدين، وأنه يأتي من العلم بفنون، وأنه اطلع من أمر الله تعالى على سره المكنون، فكانا يتعجبان ويبعدان ما عنه يسمعان، فاتفق رأيهما على الاجتماع معه والاطلاع على ما عنده، فسارا إليه إلى أحد مسجديه اللذين يجلس فيهما مع خواصه، فدخلا عليه فوجداه يفيض بالنور، ويستخرج الدرر من قيعان البحور، فلما فرغ من كلامه سلما عليه وسلم عليهما، وما اجتمعا به قط ولا رآهما، فقال الشيخ أبو مدين رضي الله عنه: "أما هذا فالفقيه أبو محمد عبد الحق، وأما هذا فالفقيه أبو علي المسيلي"، فقالا: "نعم"، وكان ذلك من كراماته، ثم قالا له: بلغنا أنك لم تزد على سورة "تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ"، فقال لهما: "نعم، كانت سورتي، ولو تعدّيتها لاحترقت"، ثم التفت إليهما وقال بنزعة صوفية: "بي قل وعلي دل فأنا الكل"، ثم انفصلا عنه وعلما أن لله تعالى مواهب لا يسعها المكاسب، وأن الفضل بيد الله يؤتيه من يشاء».[5]

---

[1] - محمود محمود غراب، هامش شرح رسالة روح القدس لابن عربي، ص73.

[2] - ابن قنفذ، أنس الفقير، ص11.

[3] - التادلي، التشوف إلى رجال التصوف، ص319.

[4] - زين الدين عبد الرؤوف المناوي، الكواكب الدرية في تراجم السادة الصوفية، تح: محمد أديب الجادر، دار صادر، بيروت، ط1، 1999، ج2، ص239.

[5] - ابن قنفذ، أنس الفقير، ص34.

ففي القصة تقدير عظيم للشيخ أبي مدين، وذكر للمقام الذي بلغه الشيخ إضافة إلى اشتهاره بمقام التوكل.

وروى التنبكتي عن العارف عبد الرحيم المغربي أنه قال: «سمعت أبا مدين يقول: "أوقعني ربي - عز وجل- بين يديه وقال لي: يا شعيب ماذا عن يمينك؟ فقلت: يا رب عطاؤك، قال وماذا عن شمالك؟ فقلت: يا رب قضاؤك، قال: يا شعيب قد ضاعفت لك هذا وغفرت لك هذا، طوبى لمن رآك أو رأى من رآك"».[1] كما روى التنبكتي أيضا أن «عن أبي العباس المرسي قال: «جلت في الملكوت فرأيت سيدي أبا مدين متعلقا بساق العرش، وهو يومئذ رجل أشقر أزرق، فقلت له: وما علومك وما مقامك؟ فقال: علومي أحد وسبعون علما، ومقامي رابع الخلفاء ورأس السبعة الأبدال، وسئل عما خصه الله به فقال: مقامي العبودية، وعلومي الألوهية، وصفاتي مستمدة من الصفات الربانية، ملأت عظمته سري وجهري، وأضاء بنوره بري وبحري».[2]

لقد كان للشيخ شعبية واسعة وتأثير كبير ممتد في أصقاع الأمة الإسلامية؛ فقد كان له أتباع بمصر، فتلميذه عبد الرحيم القنائي أقام بمصر وبها توفي، كما بلغ صيته اليمن والأندلس أيضا؛ لأن تلميذه أبا جعفر بن سيد بونة الخزاعي هو الذي تفرعت عنه الطريقة البونية بالأندلس.[3]

فكل ما مر معنا من شهادات وكرامات ووقائع، تعطي صورة واضحة عما وصل إليه أبو مدين من علم ودرجة في التصوف، وما كان يكنه له العلماء وأهل الطريق وعامة الناس من تبجيل ومحبة واحترام.

8. مؤلفاته:

ترك أبو مدين مؤلفات عديدة، غير أنها قليلة قياسا بغيره من أعلام التصوف الكبار، وبالنظر إلى فكر الرجل ووزنه، والأغلب أن سبب ذلك انصرافه إلى التدريس والإرشاد والدعوة لله وتكوين أجيال من المريدين، وهي مهمة كبرى تستهلك جهد العالم ووقته، يقول محقق ديوانه بديار البشير: «لم يكن أبو مدين مشغولا بالتأليف وتسويد الأوراق، بل كان يعنى بتهذيب الأخلاق، وتبييض النفوس وقطعها عن الأعلاق، ووصلها بالواحد الخلاق، وكفى بجيش أولياء الله الذين تخرجوا على يده بتوفيق

(1) - التنبكتي، نيل الابتهاج، ص195.

(2) – المرجع نفسه، ص195.

(3) - ينظر: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس، ص150، 151.

من الله، وانتشروا في الآفاق، لذلك لم يؤثر عنه إلا آثار قليلة».[1] إذ لا تتعدى ستة مؤلفات إضافة إلى ديوانه، وهي:

- " أنس الوحيد ونزهة المريد في علم التوحيد".
- "تحفة الأريب ونزهة اللبيب".
- "حرز الأقسام".
- "عقيدة في التوحيد"، وهي رسالة صغيرة في العقيدة.
- مجموعة من الحكم. استنتجها من خبرته بالحياة، وبالجانب الروحي منها خاصة مجاهدة النفس، التي هي من أصعب أنواع الجهاد، بالإضافة إلى أنها تدل على خبرة عميقة بنفسية الإنسان. وهي مطبوعة ضمن ديوانه المسمى: "المنن الربانية الوهبية في الآثار الغوثية الشعبية" الذي جمعه الشيخ العربي بن مصطفى الشوار التلمساني. [2]
- "مفاتيح الغيب لإزالة الريب وستر العيب".
- قصائد وأزجال مبثوث بعضها في كتب القدماء. [3]
- ذكر مختار حبار أن للشيخ "منامات رمزية"، و"مواقف ومخاطبات" صوفية، على شاكلة مواقف البسطامي والنفري ومخاطباتهما. [4]

ومما أثبه مترجموه عن طريقته في الكتابة، قول ابن الطواح في "سبك المقال": «رأيت له كلاما على قوله تعالى (يوسف من الآية24): "وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا"، يقصر عن كتبه النضار، وتحار في معانيه القلوب والأبصار، كلام من أدرك وحقق ووافق المفصل لما دقق».[5]

9. التعريف بالديوان:

لأبي مدين أشعار جمعت في ديوان، كما وردت مبثوثة في المصادر القديمة؛ مثل: "أنس الفقير" لابن قنفذ، و"نفح الطيب" للمقري، و"المعزى في مناقب أبي يعزى" للتادلي الصومعي، و"الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان" لمحمد بن امرابط، و"شرح الحكم" لابن عجيبة وغيرها.

---

(1) - بديار البشير، مقدمة تحقيق ديوان سيدي أبي مدين الغوث شعيب بن الحسين الأنصاري، مطبعة بن سالم، الأغواط، الجزائر، ط1، 2012، ص40.

(2) - ينظر: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس، ص154.

(3) - ينظر: بديار البشير، مقدمة تحقيق ديوان أبي مدين، ص41.

(4) - ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، ص13.

(5) - عبد الواحد محمد بن الطواح، سبك المقال لفك العقال، تح: محمد مسعود جبران، منشورات جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، طرابلس، ليبيا، ط2، 2007، ص74.

إن الاهتمام بشعر أبي مدين ظهر فقط عند المحدثين؛ فأول من نشر مجموعة من أشعاره أحد الجزائرين من مدينة تلمسان هو عبد الحميد حميدو سنة 1935م، حيث طبعت المجموعة باسم "السعادة الأبدية لأبي مدين شعيب فخر الديار التلمسانية"، وقد نقل نصوصا من حياة أبي مدين ثم أعقبها بأشعاره وبعض التخميسات عليها، غير أن أهم وأبرز عمل لجمع أشعاره كان على يد السيد العربي بن مصطفى الشوار، في كتاب سماه: "المنن الربانية الوهبية في المآثر الغوثية الشعيبية"، وقد بذل جهدا كبيرا في جمعها، ويذكر في مقدمته أنه جمعه سنة 1924م لكنه لم يطبعه حتى سنة 1938م بدمشق، ووقف على تحقيق وضبط نصوصه محمد ابن ولي الله المشهور سيدي أحمد الهاشمي بن عبد الرحمن التلمساني الدمشقي، ويعتبر الشوار أول من جمع ديوان أبي مدين بحق، غير أنه أهمل أبيات عديدة من قصائد مشهورة لأبي مدين، كما نسب بعض النصوص لأبي مدين خطئا. [1]

أما الديوان الذي اعتمدته في الدراسة، فقد قام بجمعه وتحقيقه الدكتور بديار البشير، بعنوان: «"ديوان سيدي أبي مدين الغوث شعيب بن الحسين الأنصاري الخزرجي الإشبيلي" قدس الله روحه، يضم تحقيق حرز الأقسام، وقصائد تنشر لأول مرة»، وقد طبع سنة 2012م بمطبعة ابن سالم بالأغواط (الجزائر).

ويتكون الديوان من 166 صفحة، ضمنها المحقق قصيدة "حرز الأقسام" التي تصنف كمُؤَلَّف مستقل، كما أضاف إلى النصوص المثبتة جزءً تضمن القصائد المنسوبة خطئا لأبي مدين في 31 صفحة، وقسما للأزجال المنسوبة للشيخ خطئا جاء في 55 صفحة، والمعارضات والتذييل على قصائد أبي مدين في 33 صفحة، ويضم الديوان 51 منظومة؛ بين القصائد الطوال والقطع الشعرية والموشحات والأزجال، موضوعها في الزهد والتصوف والحب الإلهي، وأدب معاملة الفقراء والإحسان إليهم، والاستغفار والتوسل... مرتبة ترتيبا ألفبائيا.

ويبدو أن أصعب تحدٍّ واجه بديار البشير في مهمة جمع وتحقيق ديوان أبي مدين، هو التأرجح الواضح في نسبة بعض النصوص الشعرية خاصة الموشحات منها، فقد تنسب للششتري وهي لأبي مدين أو العكس، وسبب ذلك - كما سبق وأشرنا- تأثر الششتري بشيخه أبي مدين وطريقته الصوفية، وتشابه أسلوبي الشاعرين وتقاربهما في الكتابة الشعرية، يقول المحقق: «وقد أثرت المدينية على الششتري في بدء حياته الصوفية أثرا كبيرا، وقد عبر عن هذا في مواضع من شعره، وقد نبه المؤرخون إلى أثر المدينية في حياته... ونلحظ أن بعض موشحات أبي مدين نسبت إلى الششتري

---

[1] - ينظر: البشير بديار، مقدمة تحقيق ديوان أبي مدين، ص41.

ووردت في بعض دواوينه على أنها له... ويصعب الجزم بنسبة الأزجال المختلف فيها؛ لأن أبا الحسن الششتري لغته في الزجل تشبه لغة سيدي أبي مدين، فقد عاش مباشرة بعده وهو نفسه كان يحفظ أزجاله، وقد التقى بشيخه ابن سبعين في بجاية في دار إقامة سيدي أبي مدين، وبها -لا شك- سمع ترديده شعره».[1]

وقد أشار الششتري في إحدى أزجاله إلى اقتباسه عن زجل للشيخ أبي مدين، فقال:

وَقُولُوا كِيفْ قَالْ شِيخْ هَذِي الطَّرِيقَه
سِيدِي أَبُو مَدْيَنْ اللهْ يَرْضَى عَنّـُو
"مَلَــكْ قَلْبِــي مَنْ أَنَـا بْعِينُـو"

فالبيت الأخير من المقطع هو زجل ضائع لسيدي أبي مدين[2]، فإن صحت نسبة تلك الأزجال لأبي مدين، فهذا يعني أنه أول من استخدم الزجل في مواضيع التصوف. ولا شك أن البت في مثل هذه الإشكاليات يحتاج لجهود شاقة، وتمحيص علمي مستند على القرائن والحجج، حتى يتم الحسم فيها بدقة وموضوعية بعيدا عن الظنون ووجهات النظر التي لا سند لها.

ب. التعريف بعفيف الدين التلمساني وبديوانه:

يعتبر الصوفي عفيف الدين التلمساني حلقة هامة في تطور الفكر الصوفي، الذي ازدهر في القرنين السادس والسابع الهجريين، فرؤياه الصوفية أعطت نفسا جديدا لمدرسة ابن عربي التي تأثر بها، وهي تعبير عن الانفتاح الفكري على الفقه والفلسفة وعلم الكلام لصوفية ذلك العصر، ورغم أهمية الرجل وآرائه الفلسفية العرفانية الرائدة، ومؤلفاته القيمة في التصوف، لم يحظ بما يكفي من الدراسات المستقلة التي تفي الشيخ حقه من الاهتمام، وتكشف عن شخصه وعن حياته الفكرية ومذهبه في مجال التصوف الفلسفي.

1. حياته:

هو أبو الربيع عفيف الدين سليمان بن علي بن عبد الله بن علي بن ياسين العابدي الكومي، نسبة إلى قبيلة "بني عابد" البربرية المتفرعة عن الأصل "الكومي"، وقد طرأ تصحيف على نسبته الثانية (الكومي) عند القدماء فذكروا أنه كان "كوفي" الأصل، وتعدى التصحيف إلى المحدثين، والحقيقة غير

[1] – المرجع السابق، مقدمة تحقيق الديوان، ص44-45.
[2] - ينظر: المرجع نفسه، مقدمة التحقيق، ص45.

ذلك؛ فالكومي نسبة إلى كومة وكومية، وهي قبيلة بربرية كبيرة، منازلها من هضاب الجزائر العليا بين الساحل الغربي وأجواز تلمسان. [1]

ذكرت بعض المصادر أن ولادته كانت سنة 613هـ غير أن الأصح أنه ولد بتلمسان سنة 610هـ ، يؤيد ذلك ما نقله الذهبي عن المترجم له: "مولدي سنة عشرة وستمائة"[2]، وفي ربوع تلمسان وما جاورها نشأ العفيف، ونال أكبر قسط من ثقافته الأولى وتلقى بذور التصوف وطريق الصوفية، ثم رحل عن بلاده وطاف في بلاد المسلمين باحثا عن شيخه، حتى لقيه ببلاد الروم، وكان هذا الشيخ هو تلميذ ابن عربي الأشهر: صدر الدين القونوي (ت672ه)، وفي أوائل العقد الثالث من عمره قدم إلى القاهرة، وفيها رزق بابنه شمس الدين محمد المعروف ب"الشاب الظريف" سنة 661ه ، وكان عفيف الدين آنذاك مقيما في خانقاه اسمها "سعيد السعداء"، وهي دويرة الصوفية وأول خانقاه بنيت بمصر، عند صاحبه شيخها شمس الدين الإيلي. [3]

وكان لقاء العفيف بصدر الدين القونوي تحولا خطيرا في مساره الروحي، فقد تعرف من خلال شيخه القونوي على عالم ابن عربي الفسيح، الذي تعمق بالتجربة الصوفية حتى اخترق الفقه والفلسفة وعلم الكلام وغيرها من علوم هذه الحقبة، ليقدم في النهاية نمطا مميزا من التصوف الجارف الذي تجلت آفاقه في مؤلفات ابن عربي وفي اتجاهات مدرسته من بعده. وعلى هذا النحو، عرف العفيف تصوف ابن عربي، وأخطأ من قال بأن العفيف التقى ابن عربي، لأنه إنما عرفه عن طريق القونوي، تلميذ ابن عربي، وشيخ العفيف الذي لازمه طويلا وأخذ عنه الكثير، وصحبه في رحلاته الطويلة التي كانت أهمها رحلته إلى مصر. [4]

وفي مصر التقى العفيف بصوفي لا يقل أهمية وخطرا عن القونوي، وهو محمد عبد الحق بن سبعين(ت669هـ)، حيث روى المناوي خبر التقائهما فقال: «لما قدم شيخه القونوي رسولا إلى مصر، اجتمع به ابن سبعين لما قدم من المغرب، وكان التلمساني مع شيخه القونوي، قالوا لابن سبعين: "كيف

[1] - ينظر: جمال المرزوقي، مقدمة تحقيق شرح مواقف النفري لعفيف الدين التلمساني، مركز المحروسة، القاهرة، ط1، 1997، ص23. وعبد الواحد بن علي المراكشي، المعجب في تلخيصأخبار المغرب، ص245.

[2] - الحافظ الذهبي، العبر في خبر من غبر، تح: محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية،بيروت، ط1، 1985، ج3، ص372.

[3] - جمال المرزوقي، مقدمة تحقيق شرح مواقف النفري، ص23. ومحمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات والذيل عليها، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1973، ج2، ص73.

[4] - ينظر: يوسف زيدان، مقدمة تحقيق ديوان عفيف الدين التلمساني، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة،1990، ج1، ص14.

وجدته (أي القونوي) بعين علم التوحيد؟" فقال: "إنه من المحققين، لكن معه شاب أحذق منه"، وهو العفيف التلمساني».[1]

وحياة عفيف الدين في مسقط رأسه بتلمسان، وفي رحاب خانقاه "سعيد السعداء" بالقاهرة، وفي خلواته المعروفة ببلاد الروم بشكل خاص لا تخرج إطلاقا عن نطاق التصوف والتجرد، أما المرحلة الختامية من حياته، فتختلف كل الاختلاف عن المراحل الثلاث السابقات، فنراه لأول مرة ينعم بلذات العيش وجمال الحياة، في منزله الذي أقامه في ظاهر دمشق في سفوح جبل "قاسيون"، ومازال مكان قصره معروفا عند أهل دمشق ب"العفيف"، وهو حي من أحيائها العامرة والآهلة بالسكان. [2]

وفي دمشق نال العفيف شهرة واسعة كواحد من أهل الطريق الصوفي، واعتقد الناس في علمه وفضله وزهده، وقد أجمع القدماء على حسن خلق التلمساني وطيب عشرته، ومحبة الناس له ومحبته للناس، وعلى حرمته ووجاهته[3]، وفي دمشق أيضا نشأ الشاب الظريف، وأنشد أشعاره التي طار ذكرها في الآفاق، وفيها توفي سنة 688هـ ولم يكن قد بلغ من العمر غير سبعة وعشرين عاما، بد أن ملأ حياة من حوله بهجة، وقد رثاه أبوه عفيف الدين في أبيات عذبة ترق لها القلوب، منها قوله:

يَا نَارَ قَلْبِي وَأَيْنَ قَــــــلْبِي أَوْ   يَا كَبِدِي لَوْ يَكُونُ لِـــي كَبِـدُ
يَا بَائِعَ الْمَوْتِ مُشْتَرِيهِ أَنَــــا   فَالصَّبْرُ مَا لَا يُصَابُ وَالْجَلَـدُ
مَاذَا عَلَى الْغَاسِلِينَ إِذَا قَــرُبَ   الْأَمْلَاكُ مِنْهُ لَوْ أَنَّهُمْ بَعــــدُوا
قَدْ حَمَلَتْ نَفْسُـــهُ الْعُلُــومَ إِلَى   الْفِرْدَوْسِ وَالنَّعْشَ فَوْقَهُ الْجَسَدُ
بَي كِبَرٌ مَسَّنِي وَأُمُّــكَ قَــدْ   شَاخَتْ فَمِنْ أَيْنَ لِي يُرَى وَلَدُ
وَهَبْهُ قَدْ كَانَ لِي فَمِثْلُــكَ لَا   يُرْجَى وَأَيْنَ الزَّمَانُ وَالْأَمَــدُ[4]

وتوفي العفيف بعد ابنه بسنتين، في الخامس من رجب سنة 690هـ عن ثمانين عاما، وقد زاره الشيخ برهان الدين بن الفاشوشة الكتبي في اليوم الذي مات فيه، وسأله عن حاله فقال التلمساني: «بخير، من عرف الله كيف يخافه؟ والله مذ عرفته ما خفته، وأنا فرحان بلقائه».[5] فتحققت بذلك أمنية الأب المفجوع في ابنه الشاب التي أودعها في الأبيات السابقة، بأن يلحقه المولى عز وجل بفلذة كبده

(1) - زين الدين محمد عبد الرؤوف المناوي، الكواكب الدرية في تراجم السادة الصوفية، الطبقات الكبرى، تح: محمد أديب الجادر، دار صادر، بيروت، ط8، 1999، ج2، ص425.

(2) - ينظر: جمال المرزوقي، مقدمة تحقيق شرح مواقف النفري لعفيف الدين، ص24. وابن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، ج2، ص73.

(3) - ينظر: ابن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، ج2، ص71.

(4) - يوسف زيدان، مقدمة تحقيق ديوان العفيف، ص19، 20.

(5) - ينظر: ابن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، ج2، ص72. وشهاب الدين بن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تح: محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 1991، ج7، ص721.

بعد أن نفذ صبره، وبلغ من العمر عتيا، وانطفأت نجمة تألقت وأضاءت بوهجها لفترة من الزمن سماء الفكر الإسلامي، ويبقى من أثر الرجل فكره المنفتح الرائد، ومؤلفاته الأدبية والفكرية المشهود لها بالجودة والقيمة العلمية والأدبية.

2. فكر العفيف بين مؤيديه ومعارضيه:

يعتبر العفيف من أكثر الشخصيات إثارة للجدل في تاريخ الفكر الإسلامي، حيث أشعلت الأقوال المنسوبة إليه عن معاني "وحدة الوجود" فتيل الحرب عليه من جانب الفقهاء وعلماء الشريعة، في خضم عصر احتدم فيه الصراع بين الفقهاء والصوفية، فجرّ على نفسه عداء خصومه حتى بلغ بهم الأمر أن رموه بالكفر والزندقة والفجور، وهو ما يتناقض مع ما روي في كتب التراجم عن خلقه الكريم، وسماحته ورقّة طبعه، وفوق كل ذلك علمه وذكائه الحاد وثقافته الأصيلة المتشبعة بروح وتعاليم الإسلام السمحة.

وإذا كان الصوفية يترفقون بشاعرهم العفيف، ويدافعون عنه وعن آرائه، فإن مدرسة ابن تيمية خاصة قد عصفت بالرجل وأفكاره، وكان الإمام ابن تيمية (تقي الدين أحمد بن عبد الحليم) المتوفى سنة 728هـ هو أشد الطاعنين في العفيف، بل كان العفيف أشد المطعونين من ابن تيمية على الإطلاق[1]، ومن أمثلة أقواله فيه نورد النص التالي كاملا، حتى تتوضح الرؤية حول مقدار الطعن والتجريح الذي تعرض له العفيف:

«وأما الفاجر التلمساني، فهو أخبث القوم وأعمقهم في الكفر، فإنه لا يفرق بين الوجود والثبوت كما يفرق ابن عربي، ولا يفرق بين المطلق والمعين كما يفرق الرومي (القونوي)، ولكن عنده ما ثمّ غيرٌ ولا سوًى بوجه من الوجوه، وأن العبد إنما يشهد السوى مادام محجوبا فإذا انكشف حجابه رأى أن ما ثم غيرٌ يبين له الأمر، ولهذا كان يستحل جميع المحرمات... وكان يقول: القرآن كله شرك ليس فيه توحيد، وإنما التوحيد في كلامنا، وكان يقول: أنا ما أمسك شريعة واحدة، وإذا أحسن القول يقول: القرآن يوصل إلى الجنة، وكلامنا يوصل إلى الله تعالى، وشرح الأسماء الحسنى على هذا الأصل الذي له، وله ديوان شعر قد صنع فيه أشياء، وشعره في صناعة الشعر جيد، ولكنه كما قيل "لحم خنزير في طبق صيني"، وصنف للنصيرية عقيدة، وحقيقة أمرهم : أن الحق بمنزلة البحر، وأجزاء الموجودات بمنزلة أمواجه وأما ابن سبعين، فإنه في البد (بد العارف) والإحاطة (الإحاطة الوجودية) يقول أيضا بوحدة الوجود، وإنه ما ثم غيرٌ، وكذلك ابن الفارض في آخر نظم السلوك (التائية)، لكن لم يصرح:

(1) - ينظر: يوسف زيدان، مقدمة تحقيق ديوان عفيف الدين، ص25.

هل يقول بمثل قول التلمساني أو قول الرومي أو قول ابن عربي، وهو إلى كلام التلمساني أقرب، لكن ما رأيت فيهم من كفر هذا الكفر الذي ما كفره أحد قط مثل التلمساني».(1)

لقد هاجم ألد خصوم العفيف (ابن تيمية) فكره ومذهبه، فقد تعرض له في أكثر من مناسبة، وبحث في مذهبه بعمق، فعدّه أخطر على الدين من أي متصوف آخر، والمعروف أن ابن تيمية قد هاجم التصوف القائل بالحلول ووحدة الوجود بعنف، ونعت أصحابه بالحلولية والاتحادية. (2)

وقد علق يوسف زيدان على نص ابن تيمية أعلاه بمجموعة من المؤاخذات أو الردود، نلخصها في الآتي:

1. اعتمد ابن تيمية في نقد وتكفير العفيف على مجرد روايات "عن ثقات" حسب تعبيره، ولا يعقل أن نكفر الرجل بالاعتماد فقط على روايات، كما لم يستشهد بنصوص التلمساني ليبرر أحكامه، رغم أن الإمام اعتاد أن يورد من نصوص مؤلفات المتهمين لدعم توجهه.
2. كان ابن تيمية معاصرا للتلمساني، وقد تعلمنا أن نأخذ شهادات المعاصرين بالكثير من الحذر، لما تنطوي عليه أحيانا من ملابسات تحجب الصواب عن أعينهم.
3. جمع ابن تيمية كل صوفية عصره في سلة واحدة، وقذف بها إلى قعر الجحيم، ولعل ذلك يرجع لاعتقاده الذي صرح به حين قال عقب هجومه عليهم: "وكثيرا ما كنت أظن أن ظهور مثل هؤلاء، أكبر أسباب ظهور التتار واندراس شريعة الإسلام، وأن هؤلاء مقدمة الدجال الأعور الكذاب"، هكذا كان فكر ابن تيمية مأزوما بهموم عصره، وإلا فهاهم الصوفية تمر عليهم مئات السنين ولم يظهر الدجال، وهاهم التتار ينحسرون من العالم الإسلامي في حياة العفيف، وما لبثوا أن دخلوا في الإسلام، وما لبثت المدن الإسلامية التي تعرضت للخراب أن نهضت وانتعشت، فثبت بذلك أن ابن تيمية أخطأ في اعتبار الصوفية سبب اندراس الإسلام.

وانتهى ابن تيمية إلى نوع من الذوق الصوفي في أخريات حياته، وظهر ذلك في مؤلفاته المتأخرة، ولو امتد به العمر لكان أعاد النظر في مواقفه المعادية للتصوف، ولربما غير رأيه فيمن أخرجهم من دائرة الإسلام. (3)

وليس ابن تيمية الوحيد الذي كال الاتهامات لعفيف الدين، بل غيره كثير ممن ساروا على نهج الإمام وناصبوا الشيخَ العداء؛ كابن العماد الذي صرح في "شذرات الذهب" قائلا: «التلمساني عفيف

(1) - ابن تيمية (تقي الدين أحمد بن عبد الحليم)، مجموعة الرسائل والمسائل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1992، مج1، ص184، 185.

(2) - ينظر: جمال المرزوقي، مقدمة تحقيق شرح مواقف النفري لعفيف الدين، ص32.

(3) - ينظر: يوسف زيدان، مقدمة تحقيق ديوان العفيف، ص25ـ 26.

الدين... الأديب الشاعر، أحد زنادقة الصوفية... وقيل له مرة: أأنت نصيري؟ فقال: النصيري بعض مني».[1]

ويعطينا المناوي صورة عن الحملة الشعواء التي تعرض لها العفيف من قبل علماء السنة، فيقول في الكواكب الدرية: «والعفيف هذا من عظماء الطائفة القائلين بالوحدة المطلقة، ومن كفر ابن عربي فهو إلى تكفير هذا أسرع، لاعترافهم بأنه أحذق منه ومن غيره من القائلين بذلك، حتى قال بعضهم: هو كبيرهم الذي علمهم السحر، وقال بعضهم: هو لحم خنزير في صحن صيني، وإنه يدرج السم القاتل في كلامه لمن لا فطنة له بأساس قواعده، ورموه بعظائم من الأقوال والأفعال وزعموا أنه على قدم شيخ شيخه في أنه لا يحرم فرجا... وذكروا أنه دخل على أبي حيان، فقال له: من أنت؟ قال: العفيف التلمساني، وجدي من قبل الأم ابن سبعين، فقال: أي والله، عريق أنت في الإلهية يا كلب ابن الكلب. وأكثروا من نقل هذا الهذيان في شأنه وشأن شيخه وشيخ شيخه، ولم يثبت عنهم شيء من ذلك بطريق معتبر، بل نقل عنهم أنهم دسوا في كتبهم ما ليس منها، وأدرجوا في كلامهم ما لم يقولوه».[2]

فاعتبر المناوي في هذا النص أن ما لحق بالعفيف من تهم مجرد هذيان لا حجة تقيمه، وأن كل هذا اللغط مرده إلى حقد بعض خصوم الشيخ، ولجوئهم لتحريف كلامه بدس عبارات مستشنعة ليست من كلام العفيف، في ثنايا كتبه ونسبتها إليه، لتشويه الرجل وتأليب الرأي العام عليه.

ويستطرد المناوي في توضيح موقف العفيف وغيره من الصوفية ومحاولة إنصافهم، فيقول: «والتعصب يصنع العجائب، نعم هم قائلون بأن واجب الوجود هو الوجود المطلق، ومبنى طريقتهم على ذلك، وقد تكلم معهم في ذلك المحقق التفتازاني والسيد الجرجاني، وأطنبا في الرد عليهم، لكنه - أعني الشريف- في حاشية "شرح التجريد" اضطرب، وقد اعتذر حجة الإسلام عمن أوهم كلامه الاتحاد من القوم، فقال: "إنهم لم يروا في الوجود إلا الواحد الحق، وصار لهم ذلك حالا ذوقيا، وانتفت عنهم الكثرة بالكلية، واستغرقوا في الفردانية المحضة، واستغرقت فيها عقولهم، وصاروا كالمبهوتين، لم يبق فيهم متسع، فلم يكن عندهم إلا الله، فسكروا سكرا وقع دون سلطان عقولهم، فقال بعضهم: أنا الحق، وقال الآخر: سبحاني ما أعظم شاني، وقال آخر: ما في الجبة إلا الله، وكلام العشاق حال السكر يطوى ولا يحكى، فلما خف سكرهم، وردوا إلى سلطان العقل الذي هو ميزان الله في الأرض، عرفوا أن ذلك لم يكن حقيقة الاتحاد، بل يشبهه، كقول العاشق حال عشقه: أنا من أهوى ومن أهوى أنا...

---

[1] - ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب، ج7، ص719.

[2] - المناوي، الكواكب الدرية في تراجم السادة الصوفية، ج2، ص421.

وهذه الحال إذا علمت سميت بالإضافة إلى صاحبها فناء الفناء، لكونه فني عن نفسه وعن فنائه، ويسمى هذا الحال بالإضافة إلى المستغرق فيه بلسان المجاز اتحادا، وبلسان الحقيقة توحيدا».[1]

وقد أوردت نص المناوي - على طوله- ليتبين للقاريء كيف دافع الشريف الجرجاني عن توجه القوم، وعن فكرة وحدة الوجود والاتحاد، وهو خصم الصوفية الذي جادلهم ورد عليهم في كثير من المسائل، وهذا وإن كان يحسب في مصلحة أهل الطريق ويدخل في باب الشهادات التي تنصف القوم وتبرئهم، فإنه يبرز لنا في الوقت ذاته اتصاف علمائنا الأجلاء بالموضوعية والروح العلمية، التي لا تمنع عالما وقورا كالجرجاني من أن يغير موقفا سابقا وينصف من يعتقد أنه يستحق الإنصاف.

وقد استطاع العفيف بفكره المتفتح أن يكسب إلى جانبه الكثير من المعجبين والمؤيدين، في عصره وحتى يومنا هذا؛ «فقد انتشر خبره، وتعلق به مريدوه في صفد وبيت المقدس وعجلون، وغيرها من بلاد الشام في المشرق، وفي غيرها من بلاد المغرب، وظهرت فرقة من المتصوفة تدعو لآرائه وتدين بمقالته، على رأس هذه الفرقة تلميذه محمود بن طي العجلوني(ت734هـ)، فقد كان داعية إلى مقالة العفيف يحفظ أكثر ديوانه، ويناضل عن معتقده».[2] وبقيت أهمية العفيف أثيرة لدى طوائف المتصوفة بعد موته بزمن طويل؛ فالمعروف عن المتصوف "حاتم" الملقب بالأهدل اليماني (ت1013هـ) أن له كتابات عن ديوان العفيف. كما ظهر أثر العفيف في غير العالم الإسلامي؛ فبرز خاصة عند المسيحيين في العصر الوسيط في اتجاهات بعض الرهبان. [3]

أما معجبوه المحدثون، فنذكر منهم الباحث عبد الكرم اليافي، وهو من أوائل من اهتموا بالعفيف شاعرا، وقد أشار إليه وإلى مدرسة ابن عربي في كتابه عن الرمز الصوفي: "دراسات فنية في الأدب العربي"، فشهد له بالتقدم والإجادة في فن الشعر الصوفي.[4] كما نشيرأيضا إلى الباحث علي صافي حسين، فقد ذكر أنه «كان من كبار المتصوفين، وأحد شعرائهم المحبوبين، ذكره كثير من المتصوفة والأدباء والمؤرخين».[5] هذا الاهتمام بفكر وأدب العفيف، وكل المواقف المتباينة عنه، دليل على تميز نشاط الرجل الفكري والأدبي، وما تمتع به من ثقافة صوفية أصيلة، فلا غرابة من أن يسيل حبر النقاد والمؤيدين، ويشغل تفكيرهم وصفحات من كتبهم، فهم بصدد فكر متوقد وخطاب جريء غير مفهوم ولا معهود.

---

[1] - المناوي، الكواكب الدرية، ج2، ص422.

[2] - جمال المرزوقي، مقدمة تحقيق شرح مواقف النفري لعفيف الدين، ص31.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص31.

[4] - ينظر: عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، مطبعة دار الحياة، دمشق، 1972، ص426.

[5] - يوسف زيدان، مقدمة تحقيق ديوان عفيف الدين، ص27.

3. مؤلفاته:

خلف عفيف الدين إرثا علميا معتبرا غلب عليه التصوف، والبعض القليل من مصنفاته مطبوع، فيما بقي أغلبه مخطوطا في انتظار أن يحقق وينشر ويخرج إلى النور، واستعراض مؤلفات العفيف يوحي لنا بشغفه بتقديم الشروح على نصوص الصوفية، ذات الطابع الرمزي، التي كتبها كبار رجال التصوف السابقين له، «فقد عكف على العديد منها، محاولا تحديد المعاني المتوارية خلف الرمز الصوفي، ومظهرا تلك الحقائق كما يراها أهل الطريق الصوفي، فإذا كانت مؤلفات التلمساني الشارحة ذات قيمة تفسيرية كبيرة لآراء السابقين، فإنها أيضا تعبر عن موقفه الخاص باعتباره واحدا من مشايخ الطريق».[1]

جاء في معجم المؤلفين: «العفيف التلمساني... صوفي شاعر، مشارك في النحو والأدب والفقه والأصول»[2]، كما يروي ابن ترغي عنه في "النجوم الزاهرة" أن: «له في كل علم تصنيف، وقد ضاع معظم تصانيفه، ولا نعرف موضوعاتها بالضبط، ولا حتى الأسماء منها».[3] والمستفاد من روايتي رضا كحالة وابن ترغي -على ما في الأخيرة من مبالغة- كثرة وتنوع تصانيف عفيف الدين، وأنها لم تقتصر على التصوف وحده، بل شملت الفقه والنحو والأصول، غير أن المؤكد ضياع هذه المؤلفات أو ربما إتلافها عمدا؛ نظرا للعداء الشديد الذي كان يكنه علماء الظاهر للعفيف، فيرجح أن يكون هذا الإهمال والتغاضي عن ذكر تلك المؤلفات متعمدا، حتى يحد أعداؤه من انتشار فكره عن طريق إتلاف مصنفاته وطمس أي أثر لها.

ويمكن حصر مؤلفات الشيخ التي ذكرتها المراجع في التالي[4]:

- "**شرح منازل السائرين**": يعتبر كتاب "منازل السائرين إلى الحق عز شأنه" لعبد الله من محمد الأنصاري الهروي، المتوفى سنة 481هـ، من أقل كتب التصوف حجما وأكثرها فائدة، وهو كتاب في أحوال السلوك تناول فيه صاحبه معظم الموضوعات الصوفية خلال عرض مركز يعتمد على كثافة المصطلح الصوفي، ورتبه في مائة قسم، مقسمة عشرة أقسام، وقد انبرى العديد من الصوفية لشرح هذا الكتاب منهم ابن القيم الجوزية، غير أن شرح العفيف له اصطبغ بطابعه الصوفي العميق، الذي

---

[1] - عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين (تراجم مصنفي الكتب العربية)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1993، ج1، ص794.

[2] - علي صافي حسين، الأدب الصوفي في القرن السابع الهجري، دار المعارف، مصر، 1964، ص23.

[3] - ابن تغري بردي (جمال الدين يوسف أبو المحاسن)، النجوم الزاهرة في معرفة ملوك مصروالقاهرة، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1930، ج8، ص27.

[4] - أخذت قائمة المؤلفات وأغلب التعليقات عليها من: يوسف زيدان، مقدمة تحقيق ديوان العفيف، ص29، وجمال المرزوقي، مقدمة تحقيق شرح مواقف النفري للعفيف، ص26.

نلمسه عند تلامذة ابن عربي، فمدرسته توغل في أعماق المصطلح وباطن الرؤية الصوفية، بينما تقف بقية الشروح عند ظاهر الشريعة وحدود اللفظ ودلالاته العامة.

- **شرح مواقف النفّري:** لمحمد بن عبد الجبار النّفّري المتوفى سنة 354هـ ، الذي تميز أسلوب في مؤلفاته بغموضه ورمزيته العميقة، إذ يخرج بنا عن اللسان المعتاد، وعن المنطق المألوف، ويقف على هوة هي حسب قول النفري: "برزخ فيه قبر العقل وفيه قبر الأشياء"، ويمثل كتاب "المواقف" نمطا خاصا من التعبير الصوفي الرمزي، فهو يفوق في إيغاله في الغموض والإبهام كتاب "منازل السائرين" بمراحل، إذ ينفذ في أعماق المثول بين يدي الله تعالى، بعد المرور بدرجات سلم الترقي الروحي: الأحوال والمقامات، فلا تستعير المصطلح الصوفي بدلالاته المعروفة، بل تنحت لغة خاصة، لغة ذات طابع سحري لا نراها إلا في كتابه الآخر"المخاطبات"، وخطاب فهواني تنزل على مسامع القلب الصوفي بعد عروجه الروحي لأعتاب الحضرة الإلهية.

تتألف "المواقف" من سبعة وسبعين موقفا، تبدأ بموقف "العز" وتنتهي بموقف "الكنف"، وكان لابد للعفيف، وهو المأخوذ بغرائب المعاني ودقائق الإشارات، أن يتصدى لشرح هذه المواقف التي توائم شغفه، وتستنفر ذهنه المتوقد وتفكيره العرفاني العميق النابع من خصوصية تجربته الذاتية في العروج.

- **شرح تائية ابن الفارض:** شاعر الصوفية سلطان العاشقين عمر بن الفارض المتوفى سنة632ه ، وتعرف تائيته الكبرى ب"نظم السلوك"، وهي من أشهر النصوص الشعرية الصوفية، باعتبارها التصوير الشعري الأتم والأشمل للسلوك الصوفي. وتقع القصيدة في 761 بيتا، يقول في مطلعها:

سَقَتْنِي حُمَيَّا الْحُبِّ رَاحَةُ مُقْلَتِي   وَكَأْسِي مُحَيَّا مَنْ عَنِ الْحُسْنِ جَلَّتِ[1]

ويبدو أن من بين الأسباب التي دفعته لشرحها: دفاعه عن الشاعر الصوفي ضد علماء الظاهر الذين شككوا في عقيدته، وهو ما لم يسلم منه العفيف نفسه، لذلك أحس بمعاناة ابن الفارض وتصدى للرد على خصومه، حتى يتوضح لهم أن الخطاب الصوفي لا يفهم من ظاهره ومعناه السطحي، فهو خطاب باطني رمزي، بعيد الدلالات عميقها.

فيأتي شرح العفيف لهذه القصيدة لينتظم مع بقية شروحها في عقد واحد، يعبر عن عناية الصوفية بهذه التائية، كما يعبر عن المحاولة الدائبة لإظهار غوامض أفكار ابن الفارض، وبيان المواطن العميقة المعنى في قصيدته، حتى أن الصوفية يجدون في أبياتها مستراحا لأفكارهم ومتنفسا لأحوالهم.

[1] - عمر بن الفارض، الديوان، تح: عبد الخالق محمود، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2007، ص82.

- **شرح فصوص الحكم:** يبدو أن العفيف كانت تستهويه كل الكتابات الصوفية الغامضة فيتعقبها ليعمل على شرحها وتأويلها، فهاهو يقف أمام واحد من أكثر كتابات الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي (ت638هـ) تعقيدا وإيغالا في الرمزية، فيتناوله بالتمحيص والشرح والعناية كمن يتعامل مع تحفة أثرية نفيسة يخشى عليها من التشويه، ويسعى في الآن ذاته إلى مسح الغبار عنها لكشف جمالها للناس.

وتتألف الفصوص من 27 فصلا، تبدأ بفصل "فص حكمة إلهية في كلمة آدمية"، وتنتهي بفصل "فص حكمة فردية في كلمة محمدية"، وما بين البداية والمنتهى، تعرض الفصوص لقضايا الكون - كما يراها ابن عربي- من خلال لغة رمزية تحكي عن رقائق الأنبياء وعلاقتها بحقائق الوجود، وقد بلغ تعداد شروح الفصوص سبعة وثلاثين شرحا بين عربي وفارسي وتركي، إلا أن أشهرها شرح القونوي، والقاشاني، وعبد الرحمن جامي، وبالي أفندي، وعبد الغني النابلسي.

- **شرح عينية ابن سينا:** المعروف ب"الكشف والبيان في معرفة علم الإنسان" للشيخ الرئيس أبي علي بن سينا (ت427ه)، تناول فيها موضوع النفس الإنسانية تناولا صوفيا، قريب الصلة بمذهب أفلاطون وفلاسفة الإسكندرية، وقد تصدى عدد لا يحصى من الشراح لتأويل عينية ابن سينا، ففي دار الكتب المصرية وحدها عشرات المخطوطات من الشروح المختلفة لهذه القصيدة. وتقع عينية ابن سينا في عشرين بيتا، يقول في مطلعها:

هَبَطَتْ إِلَيْكَ مِنَ الْمَحَلِّ الْأَرْفَعِ ... وَرْقَاءُ ذَاتُ تَعَزُّزٍ وَتَمَنُّـــــعِ
مَحْجُوبَةٌ عَنْ كُلِّ مُقْلَةِ عَارِفٍ ... وَهِيَ الَّتِي سَفِرَتْ وَلَمْ تَتَبَرْقَعِ[1]

- **شرح أسماء الله الحسنى:** من عادة كبار الصوفية وضع شروح على أسماء الله الحسنى، والتي من البديهي أن تكون مختلفة عن شروح غيرهم من غير الصوفية، إذ يتميزون بولعهم بتناول آثار تجليات الأسماء الإلهية في الكون، على النحو الذي يعطيه مشهد الوحدة حيث لا موجود سوى الله، وحيث كل الكون آثار لتجليات أسمائه الحسنى وصفاته العليا.

- **رسالة في علم العروض:** ليس مستغربا أن يكتب العفيف رسالة في علم العروض، وهو الشاعر الكبير المجود، ومخطوطها موجود ببرلين تحت رقم 7128.

- **ديوان شعر:** ستأتي فيما بعد الدراسة الوصفية له وتعليق الباحثين وآراؤهم حوله.

[1] - ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله)، الديوان، تح: حسين علي محفوظ، مؤتمر المستشرقين الدولي الرابع والعشرون، طهران، 1957، ص19.

وذكر بروكلمان أن للعفيف كتابا بعنوان "المقامات"، مشيرا إلى نسختين مخطوطتين منه بالموصل، تحت رقمي 136، 236[1]، ويرجح الدكتور زيدان أن تكون النسختان من شرح العفيف لمواقف النفري، غير أن إصدار حكم كهذا ينبغي فيه إجراء بحث علمي دقيق، يتم خلاله الاطلاع على محتوى النسختين الموجودتين بألمانيا، وإجراء مقارنة بينه وبين محتوى كتاب شرح مواقف النفري، لتظهر الحقيقة وتقطع الشك باليقين، ومادامت هذه المقارنة لم تتحقق بعد، فإني أعتبر كتاب "المقامات" مؤلفا آخر من إبداعات العفيف النفيسة غير المعروفة.

- **كتاب "الخلوة":** هذا المصنف لم يذكره يوسف زيدان محقق ديوان العفيف، ولا جمال المرزوقي محقق شرح العفيف لمواقف النفري، كما لم يشر إليه أي من الدارسين - في حدود اطلاعي- ممن ترجموا للعفيف، ولعلهم لم يتنبهوا لما ذكره عبد الرؤوف المناوي في ترجمته للعفيف، وهو ما استندت إليه في إثبات كتاب "الخلوة" ضمن مؤلفات الشيخ، حيث يقول في "الكواكب الدرية": «العفيف التلمساني الذكي الحاذق، المنطيق الخارق، تلميذ القونوي، صاحب "شرح الأسماء الحسنى"، و"شرح منازل السائرين"... وصاحب كتاب "الخلوة"، عمل فيه أربعين خلوة ، كل خلوة أربعون يوما». [2] ومن الواضح من كلام المناوي أن الكتاب في الطريق الصوفي لارتباطه بالخلوة، التي هي من أسس الرياضة الروحية ومن دعائم التربية السلوكية في التصوف، وأن العفيف ألفه انطلاقا من تجربته الشخصية، وما تكشف له خلال خلواته الطويلة من رؤى ومعارف.

4. التعريف بالديوان:

ديوان العفيف هو أشهر مؤلفاته، وقد ذكره غالبية من ترجموا له وأشاروا إلى نسبته إليه، ويدور في معظمه حول مواضيع صوفية، تتقاطع مع توجه ابن سبعين وابن عربي حول وحدة الوجود والمحبة الإلهية والخمرة الصوفية... وهو أكثر تصانيف الشاعر تعبيرا عن شخصيته وآفاق تصوفه، حيث جاءت أغلبية كتبه شروحا على ما قدمه سابقوه من كتب مميزة في التصوف، فلم يظهر فيها فكر الرجل وبراعته في الكتابة الشعرية، أما ديوانه ف «هو المؤلف المستقل الذي لم يتقيد فيه العفيف بعبارة غيره، بل انطلق بحسه الشعري المرهف ليعبر عما يراه هو من حقائق المحبة، وغيرها من ملامح الطريق الصوفي».[3]

---

[1] - ينظر: يوسف زيدان، مقدمة تحقيق ديوان العفيف، ص38.

[2] - المناوي، الكواكب الدرية، ج2، ص420.

[3] - يوسف زيدان، مقدمة تحقيق ديوان العفيف، ص41.

وكلما ذكر شعر العفيف إلا وأشيد بجودته، وبمكانته الرفيعة في الإبداع الصوفي؛ جاء في فوات الوفيات: «وشعره جيد إلى الغاية... قال الشيخ أثير الدين: أديب ماهر جيد النظم»..[1] وأورد ابن العماد في "شذرات الذهب": «وأما شعره ففي الذروة العليا من حيث البيان والبلاغة». [2] كما نعثر في النجوم الزاهرة على وصف ابن تغري بردي للعفيف بأنه: «من الشعراء المجيدين». [3] أما عبد الكريم اليافي فقد قال: «من أكبر شعراء التصوف باللغة العربية عفيف الدين التلمساني... والتلمساني والد الشاب الظريف، من الشعراء المجيدين حقا في هذا الميدان».[4] وعبر محقق ديوانه الدكتور يوسف زيدان عن إعجابه بشعره فقال: «والدهشة الأخرى كانت عند مطالعتي لمخطوط ديوان التلمساني المحفوظة بمكتبة الأسكوريال، فقد توقفت طويلا عند تلك المعاني الرقراقة التي تنساب في شعره، وعند هذه المحبة الروحية التي تتأجج بصدق بين كلمات أبياته، حتى أن كثيرا من أشعار الصوفية المشهورين تتواضع عن بلوغ هذه المكانة الرفيعة لشعر التلمساني، فلا تصل إلى روعة تعبيره، ودقة تصويره المفعم بالإيحاءات والنكات الذوقية، وهنا بدا لي التلمساني بشكل مخالف لما صوره ابن تيمية». [5]

وينفرد عمر فروخ بمخالفة رأي هؤلاء، فهو يعتبر شعر العفيف سهلا قريبا للضعف، يقول: «أما شعره فسهل ينوء أحيانا بالضعف»[6] ، وطبيعي أن تتضارب الآراء حول شاعر مشهور مثير للجدل مثل عفيف الدين، ولا شك أن دراسة شعره والاهتمام بتأويل معانيه، هو خطوة هامة في سبيل التعرف على مميزات شعر التصوف، ومدخلا لفهم آفاق التجربة الصوفية، والوقوف على الطاقات الشعورية الهائلة التي تتفجر في قلب الصوفي الشاعر.

وقد تم تحقيق ديوان العفيف من طرف باحثين اثنين؛ الدكتور العربي دحو الذي نشره في مجلد واحد سنة 1994م عن ديوان المطبوعات الجامعية، ويضم مائتين وتسعة عشر نصا، أغلبها قصائد وبعض المقطوعات والدوبيت، مرتبة حسب قوافيها ترتيبا ألفبائيا، موزعة على ديوان اعتمد فيه نسخة الظاهرية رقم 5917 بدمشق، وملحقين؛ الأول منهما كون المادة الشعرية غير الموجودة في النسخة

---

(1) - ابن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، ج2، ص73، 76.

(2) - ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب، ج7، ص720.

(3) - ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ج8، ص20.

(4) - عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، ص426، 427.

(5) - يوسف زيدان، مقدمة تحقيق ديوان عفيف الدين، ص7.

(6) - عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1981، ج2، ص656.

الأصلية، وموجودة في أكثر من نسخة، والثاني اشتمل على النصوص التي لم يجدها المحقق إلا في نسخة واحدة، ولا توجود في النسخة الأصلية، وقد جاء الديوان رفقة الملحقين في 407 صفحة.

وسبق الدكتور يوسف زيدان الباحث الجزائري العربي دحو في تحقيق ديوان العفيف، غير أنه اقتصر على جزء واحد من نصوص العفيف الشعرية، أصدرته مؤسسة أخبار اليوم سنة 1990م، ولم يكمل تحقيق بقية القصائد والمقطوعات، إذ توقف عند قافية الدال، ويضم هذا الجزء مائة وأربعين نصا بين قصيدة ومقطوعة جاءت في 263 صفحة، ولازال القاريء العربي المهتم بشعرالعفيف ينتظر بشغف إصدار الجزء الثاني من هذا الديوان بتحقيق زيدان القيم، لذلك اعتمدت في دراستي لشعر العفيف كلتا المدونتين: ديوان العفيف بتحقيق العربي دحو، والجزء الأول من ديوانه بتحقيق يوسف زيدان، فهما كل ما توفر بين يدي من مادة شعرية محققة للشاعر، كما أنهما يكملان بعضهما، فلكل محقق قراءته الخاصة وطريقته في التحقيق، واعتمادهما معا يوسع دائرة الضوء المسلط على شعر العفيف، ويعطي الباحث نظرة أوسع لفهم نصوصه.

هذا وأشير إلى أني اعتمدت في مواضع قليلة من بحثي، وبدرجة أقل على نسخة أخرى من ديوان العفيف، وهي بتحقيق الشيخ عاصم إبراهيم الكيالي، نظرا لأنها ضمت بعض المقطوعات التي لم أعثر عليها في ديوان الشاعر بالتحقيقين المذكورين، وقد حقق الكيالي الديوان اعتمادا على نسخة واحدة موجودة بإيران، بمكتبة كتابخانة مجلس شوراي ملى برقم 780، وهي نسخة لم يتحصل عليها أو يشر إليها المحققان دحو وزيدان، وأصدره عن مكتبة ناشرون ببيروت سنة 2013م، ويقع في 160 صفحة ضمت أربعة وسبعين قصيدة ومقطوعة.

وقد تميز شعر العفيف بتعبيره عن معان عرفانية من خلال الغزل والخمرة والسكر والطبيعة والظعن والحنين وغيرها، في طابع بدوي يذكرنا بروائع الشعر العربي القديم، في زمن تناسى فيه الشعراء هذه الميزة الأصيلة في الشعر، يقول الدكتور عبد الكريم اليافي: «ولقد تغنى الشاعر الكومي بالجمال العربي، والعادات العربية والأمكنة العربية في كثير من أشعاره، في جو من الإجلال العظيم».[1] كما علق الدكتور عمر موسى باشا على شعر الشيخ بقوله: «ولكن الشاعر البربري التلمساني أعلنها ثورة عربية على الشعر والشعراء، وتغنى بذكر العرب، وكان يحرص كل الحرص على وصف حياتهم في صحرائهم، وصور حياة مجتمعهم خيامهم وقبابهم وارتحالهم وإقامتهم وظعائنهم...». [2]

---

[1] - عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، ص426.

[2] - عمر موسى باشا، العفيف التلمساني شاعر الوحدة المطلقة، ص177.

وعلى العموم، فإن شعر العفيف رغم تصويره لمظاهر البداوة وأجواء الأصالة العربية، فإنه يحلق في عالم روحاني بعيد كل البعد عن الواقع، يفصح عن مواجيد وحالات عجيبة لا يفهم فحواها إلا عارف محقق خاض تجربة العروج إلى الله، وخبر مراحلها المختلفة، أو قاريء متذوق واسع الاطلاع على الفكر والخطاب الصوفي، بخصوصياته وتعقيداته وعمقه الروحي.

الفصل الثاني

(سيميائية الأنوثة ودلالاتها العرفانية)

أولا- تمهيد: (الأنوثة بين المفهوم الثقافي والمفهوم الصوفي)

أ. رمزية الأنوثة عبر التاريخ:

لم ينشأ التصور العرفاني لموضوعة الأنوثة في شعر الصوفية من فراغ، إذ نجد له جذورا بعيدة متصلة بالميثيولوجيا القديمة، وببدايات الغزل العذري في الشعر العربي، فإذا ما حاولنا تتبع الأصول التاريخية لرمزية الأنوثة، سيظهر لنا بشكل عام ارتباطها في التراث الإنساني القديم بقصص بدء الخلق؛ حيث أضفت عليها تلك الثقافات طابع القداسة من خلال تصورها للمرأة كرمز لجوهر أنثوي ذا طبيعة إلهية مبدعة.

ويمكن القول أن العنصر الأنثوي حاضر في جذور كل حياة إنسانية؛ فالجسد الأنثوي هو الأرض الأم لكل وجود، وهذا ما يفسر ارتباط صورة الأرض الطبيعية بصورة المرأة، وربط النكاح بتصورات مقدسة في أغلب الثقافات البشرية القديمة، وعلى الخصوص الثقافات ذات المنحى الصوفي الغنوصي. [1]

فكثير من الأساطير البدائية شرحت الحالة الفكرية التي كان يعيشها الإنسان القديم، فتحدثت عن نشأة الكون و بدء الخليقة، وساعدت على تحديد مفهومه للكون وكيفية تشكله، وكان تصورها لبدء الخليقة منبثقا من جوهر أنثوي، وكمثال على ذلك نسوق الأسطورة التالية التي تجسد هذا التصور وتوضحه:

"في بداية الأمر كانت الأرض الأم متزوجة من السماء، وكانت السماء والأرض ملتصقتين، ولهذا فقد كان الظلام يسود الكون ، ثم أنجبت الأرض أبناءً من خلال هذا الزواج وهم: الشمس والقمر والنجوم، وكاد يختنق الأبناء إذ كانو محشورين بينهما، عندئذ فكر الأبناء في وسيلة يفصلون بها الأرض عن السماء، حتى يجدوا مجالا للتنفس فأطلق بعضهم السهام فانفصلت السماء عن الأرض، غير أن الأبناء آثروا بعد ذلك أن يعيشوا في السماء حتى يكونوا في مواجهة الأرض الأم، كما تتمكن الأم على الدوام من النظر إليهم، ولهذا ساد الضياء الكون بعد أن كان يسوده الظلام".[2]

فعلى الرغم من سذاجة هذا الطرح، إلا أنه يبرز أن النواة الأولى للكون في تصور الإنسان البدائي كانت الإنثى (الأرض)، «فالأرض تخصب وتنتج والإنسان يفلحها ويبذر فيها البذور فتنمو، تماما كما ينمو الجنين في بطن أمه. فلا غرو بعد ذلك أن تكون الأرض هي المصدر الأول للإخصاب، وأن تكون هي الأم الأولى والأم الكبرى، لا على سبيل الإستعارة أو المثال بل على سبيل

[1] - عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية - الحب، الإنصات، الحكاية، دار إفريقيا الشرق، المغرب، 2007، ص125 - 126.

[2] - نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، د.ت، ص24.

الحقيقة كما يحسها و ينفعل بها. وإذا كانت الأرض هي الأم الكبرى، فلابد أن يكون لها زوج وأبناء حتى تكتمل الحياة البشرية التي تعد مصدر الحياة ، والعامل الأساسي على استمرارها، وفي هذه الحالة تصبح السماء هي الزوج، كما يصبح الأبناء هم النجوم والكواكب. [1]

وقد ورد في كثير من قصص الخلق أن المرأة خلقت بعد الرجل، رغم أنهما في بعض الروايات خلقا في زمن واحد، وتهتم أغلبية تلك القصص بالفروق والاختلافات الفيزيائية بين الرجل والمرأة ، وتشرح رغبة المرأة الدائمة في تحقيق الكمال عن طريق النكاح، باعتبار أنها (المرأة) تمثل الخلق الناقص، وفي كثير من الأساطير القديمة ورد أن المرأة هبطت من السماء. [2]

إلى جانب هذا التصور (ارتباط الجوهر الأنثوي بقصص الخلق)، هنالك رؤية أخرى أضفت طابعي الذكورة والأنوثة على الآلهة الأسطورية في الديانات القديمة، الأمر الذي «يكشف لنا عن رغبة لاواعية، حفزت الإنسان منذ القدم على أن يجسم الآلهة ويشبهها ويتصورها على نحو إنساني، سواء أخذ ذلك التصور رمز الذكورة أو رمز الأنوثة». [3]

فلقد تنوعت التصورات، وتعددت الرموز الخاصة بالجوهر الأنثوي للآلهة القديمة في الثقافات العتيقة (المصرية، اليونانية، البابلية...)، فإزيس في الديانة المصرية القديمة هي الآلهة الكبرى، رمز الخصب وواهبة الحياة، وروحها النورانية القدسية مرتبطة بتعاقب الفصول والحركة الدورية للأفلاك، «فمعروف أن انتظام النيل في فيضانه قد أعطى الإنسان في مصر مقياسا دقيقا للزمن، كان السبب في أن يحكم به دورة العام... وانتظام النيل في فيضانه، وانحساره عن تربة خصبة معطاء... قد أعطى الإنسان إحساسا بالأمن، وثقة بالمستقبل وشعورا بصداقة الآلهة له، ومنافحتها عن وجوده، وتوليها شؤونه، حتى بعد انتقاله إلى العالم الآخر». [4]

لقد عبد المصرييون إزيس بوصفها الآلهة الأم، والمبدأ الأنثوي الفعال، كما كانت رمزا لتعليم المصريين الزراعة والصيدلة التي تستخرج من عصارة النباتات، أما الدموع التي تذرفها فإنها تزيد ماء النيل، وقد اعتقد المصريون أن روحها تسكن الشعرى اليمانية التي كان يعد ظهورها في الانقلاب الصيفي للشمس علامة على عودة الفيضان. وانتشرت عبادتها من بعد في المماليك اليونانية والرومانية

---

(1) - المرجع السابق، ص 24 - 25 .

(2) - ينظر:

Funk, Wagnalss, Company, Standard Dictionary of Folklore Muthology and Legend, New York, 1950, v : 11,p1180

نقلا عن : عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات،القاهرة، 1998، ص125.

(3) - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص125.

(4) - أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، القاهرة، د.ط، د.ت، ص116.

وفي أوروبا الغربية، واندمجت بقايا من عبادتها في نهاية الأمر بالمسيحية الناشئة؛ حيث أخذت العذراء المقدسة منها الكثير من الخصائص والسمات».[1]

كما أشربت الأرض في الأساطير بلاد ما بين النهرين دلالة أنثوية، وأخذت مكانها في مجتمع الآلهة الأشوري، بوصفها ملكة الآلهة الرفيعة القدر. والمبدأ الأنثوي الفعال في الميلاد والنمو وحفظ النوع الإنساني، والمبدأ المنفعل في الوقت ذاته لذكورة السماء[2]، كما سبق ولاحظنا في الأسطورة السابقة. وذلك كله يجسد انتقال الجوهر الأسطوري للألوهية من الذكورة إلى الأنوثة.

ولعل شيئا من تصور الآلهة القديمة، في إطار التركيب الثنائي الجنس، قد تسرب من البعليين إلى الوثنيين فيما قبل الإسلام[3]؛ فالعرب أيضا كانت تؤله الشمس والقمر والنجوم، وكان الناس يقضون الليالي سهرا في عبادة اللات والعزى ومناة، والتودد إليها لتنفعهم في دنياهم وآخرتهم، ويتقربون إليها بالنذور والقرابين... وإن كانت أسماؤها عديدة، فأكثرها ليست سوى كنى ونعوت لآلهة معدودة، تتجسد في ثالوث: الشمس والقمر والزهرة، وهو يمثل في نظرهم عائلة مكونة من ثلاثة أشخاص هي: الأب وهو القمر، والإبن وهو الزهرة، والأم وهي الشمس.[4]

هذا، وقد خلعت الوثنية في شبه الجزيرة الطابع الأنثوي على الملائكة، فزعموا أنهم بنات الله[5]، وقد فند القرآن الكريم هذه الادعاءات في مواضع عدة، منها قوله تعالى في سورة الصافات (149-153): «فَاسْتَفْتِهِمْ أَلِرَبِّكَ الْبَنَاتُ وَلَهُمُ الْبَنُون، أَمْ خَلَقْنَا الْمَلَائِكَةَ إِنَاثًا وَهُمْ شَاهِدُون، أَلَا إِنَّهُمْ مِنْ إِفْكِهِمْ لَيَقُولُون، وَلَدَ اللهُ وَإِنَّهُمْ لَكَاذِبُون، اصْطَفَى الْبَنَاتِ عَلَى الْبَنِين».

هذا عن تصور الإنسان للجوهر الأنثوي عموما، أما نظرته للمرأة كمخلوق حي، فقد روت العرب وقائع وأخبار كثيرة فصلت ما كان للمرأة من مكانة في مجتمعاتهم، ولعل التزام شعر الأمم كافة في مختلف قصائدهم بافتتاحها بأجمل ما يمكن أن يقال في وصف المرأة و التغزل بها ، خير دليل على مقدار ما بلغته المرأة العربية في الجاهلية من التكريم والتقدير. [6]، غير أن ذلك لا ينفي شيئا مما كان ينزل بالمرأة أحيانا من ظلم واستبداد، خاصة ما روي عن عادة بعض العرب في وأد بناتهم، خوفا من الحاجة والفقر أو أن يلحقهم العار نتيجة سببهن.

---

[1] - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص127.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص127.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص127.

[4] - ينظر: أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي، ص59.

[5] - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص127.

[6] - عرفات حمور، المرأة والجمال والحب في لغة العرب، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ط1، 1998، ص23.

غير أن ما لحق بالمرأة في الجاهلية من اضطهاد، لم يقتصر على المجتمعات العربية، بل إن وقوعه ممكن سواء عند الشعوب القديمة أو حتى في يومنا هذا، في الأمم الراقية والمتخلفة على السواء، ولعل حال المرأة العربية في الجاهلية كان أفضل من حال مثيلاتها في المجتمعات الغربية، خاصة إذا علمنا أنه «في زمن جاهلية العرب المتأخرة انعقد في روما مجمع كهنوتي مسيحي كبير، للبحث عن حقيقة المرأة، فإذا هو بعد تقليب مختلف الآراء والأفكار يقرر أنها "كائن لا نفس له"، وأنها لهذا السبب لن ترث الفردوس ولن تدخل ملكوت السماء، وأنها رجس من الشيطان، فليس لها أن تتكلم، ولا أن تضحك ولا أن تأكل اللحم، وأن غاية أمرها أن تقضي حياتها في خدمة الرجل سيدها، أو في عبادة الله ربها، ومن العجيب أنهم أمروا وقتئذ، فجعل على فم كل امرأة قفل، كانوا يسمونه "موزلبير"، فكانت المرأة من أعلى الأسر ومن أدناها على السواء، إن لبثت في البيت، أو سارت في الطريق، فعلى فمها قفل من حديد! وهو غير العقوبات البدنية التي كانت تتعرض لها، جزاء حكمهم عليها بأنها وسيلة الشيطان إلى إغواء الرجال، وإفساد القلوب والضمائر».[1]

فأين ذلك كله من المكانة الرفيعة التي أعطاها الإسلام للمرأة ؟؟ إذ استنقذها من براثن الظلم والوأد والاستغلال، وشرفها ورفع من شأنها وصان كرامتها، وأعاد لها قيمتها كإنسان وفرض على الرجل احترامها ودعاه للإحسان إليها، ويكفيها شرفا أن أنزل فيها الله سبحانه وتعالى سورة كاملة في كتابه العظيم وهي سورة النساء.

وعموما، لم تكن الأنوثة مجرد كينونة متفردة، ترتبط بشخص محدد هو المرأة، ولكنها عبارة عن مبدأ كلي يساهم بشكل مباشر في الحياة الكلية أو الكونية، إن لم نقل هي جوهر هذه الحياة. [2]

هذا التصور ليس غريبا عن المفهوم الصوفي عن المرأة والأنوثة، الذي دحض الاعتقاد الذي حول المرأة إلى تمثال الجمال المشتهى، وصيرها فضاء ترسو فيه رغبة الرجال، لقد أعاد الصوفية صيغة علاقة الرجل بالمرأة في قالب استطيقي، ارتقى بها من عالم الماديات الذي طمس سر الجوهر الأنثوي الكامن فيها، إلى عالم تتربع فيه الأنثى على أعلى قمة هرم التجلي، وهذا ما سنحاول توضيحه في العنصر الموالي.

---

[1] - المرجع السابق، ص24.

[2] - لو أندريا سالومي، إيروس

Lou Andréas – Salomé : Eros – Paris – Minuit – 1984 – p :36

نقلا عن: عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص126.

ب. مفهوم الأنوثة عند الصوفية:

لقد بجل الصوفية المرأة تبجيلا نادرا، باعتبارها أجمل تجليات الوجود في نظرهم، إنها أحد تجليات المبدأ المؤنث المضاد والمقابل للمبدأ المذكر، الذي شكل قطبا أحاديا مهيمنا ظل يحكم المجتمع الإسلامي ردحا من الزمن.

المرأة هي المظهر الأسمى للحياة، بل هي مبدأ الحياة الإنسانية، ومن هنا حاولت الإيروتيكية الصوفية انتزاع المرأة والأنوثة من الحصار الأخلاقي، والرقابة الإيديولوجية اللذين مورسا عليها داخل المجتمع، لقد حاول الصوفية تغيير علاقة الإنسان بالأنوثة، وإعطاء المرأة قيمة عظمى - بوصفها تجسيدا لجوهر الأنوثة- وفق منظور ثقافي جمالي.

يرى الصوفية المرأة في صورتها الوجودية الخاصة تكثيفا للجمال الكوني، فهي ليست مجرد جسد يخضع لمنطق الرغبة والمتعة المادية، فهي بالنسبة للصوفي قبس من النور الإلهي، إنها ليست ذلك الكائن الذي تتعطش له الرغبة الذكورية، وتتخذه كموضع لها، بل إنها - على العكس- كائن مُبْدِع وليست كائنا مُبْدَعًا فقط. [1]

ومن قبيل احتفاء الصوفية بالجوهر الأنثوي، قول ابن عربي في الفتوحات المكية: «ليس في العالم المخلوق قوة أعظم من المرأة، لسر لا يعرفه إلا من عرف فيما وجد العالم»[2]، وقوله في موضع آخر: «إن الإنسان ابن أمه حقيقة والروح ابن طبيعة بدنه، وهي أمه التي أرضعته ونشأ في بطنها وتغذى بدمها، وإن من وفقه الله ولزم عبوديته، رجح جانب أمه لأنها أحق به، لظهور نشأته ووجود عينه، فهو لأبيه ابن فراش وهو ابن لأمه حقيقة». [3]

لقد أقام الاتجاه الصوفي علائق بين وحدات مترابطة، تفضي كل منها إلى الأخرى؛ «فالحب الذي يوحد الفيزيائي والروحي، يحيل إلى التجلي، والتجلي الإلهي يفضي بدوره إلى المشاهدة، التي تربط بالإبداع الخيالي أوثق ارتباط، ومن خلال هذه الوحدات المتشابكة يطل الجوهر الأنثوي، وتبرز المرأة بوصفها رمزا على الله، المتجلي في شكل محسوس وصور فيزيائية، وذلك لأن العلو لا يتجلى ولا يشاهد في الأشكال المحسوسة إلا من حيث التشبيه». [4]

[1] - ينظر: هنري كوربان، الخيال المبدع في تصوف ابن عربي
Henri Corbin : L’imagination Créatrice dans le Soufisme d’Ibn Arabi – Paris – Flammarion – 1958 – P : 127
نقلا عن: عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص137.

[2] - محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، ج2، ص466.

[3] - المرجع نفسه، ج4، ص247.

[4] - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص142- 143.

لطالما كانت المرأة حاضرة في لاوعي الرجل، سواء كصورة من صور الجمال الكوني أو كوسيلة للمتعة، أو كمنبع للرأفة والمحبة والحنان (عاطفة الأمومة)، غير أن حضورها في ذهن الصوفية يعد أكثر رسوخا وعمقا وقداسة، فعلاقته بالمرأة محكومة بعاطفة أقوى وأعنف لكونها (الأنثى) أشد قربا منه، وأكثر نفاذا في شخصيته.

فولد بذلك تبجيل الصوفية لرمز المرأة عاطفة جديدة تجاهها، كان لها انعكاس واضح على علاقة الصوفي بالله، فهي تتعدى علاقة العابد بالمعبود إلى علاقة العاشق بالمعشوق، إنها رابطة غنية بزخم عاطفي، انزاحت فيها المشاعر من عشق الرجل للمرأة إلى عشقه لله عز وجل. وبقدر ما كان تفتح الصوفي على الجوهر الأنثوي للمرأة، بقدر ما كان تفتحه أيضا على الألوهية، ومن ثم لم تعد المرأة سوى رمز للنفس الكلية - حسب ابن عربي- أو الرحم الكونية - كما يدعوها أدونيس- التي تصبح معرفتها مدخلا لمعرفة الله والكون.

يرجع ابن عربي المرأة إلى «جوهرها الأنثوي باعتباره مصدر الوجود، ومنبع العطاء، فهي ليست مشتهاة أو موضع حب، وإنما هي الصورة المثلى من بين الصور المتعددة التي يُحَبُّ فيها الله؛ لأنها ليست سوى مجلى من المجالي الإلهية، ولأن أساس العبادة وجوهرها هو الحب، والله هو المحبوب والمعبود على الإطلاق، والشاعر إن نظم بيتا في امرأة، كصورة شخصت إليها عينه، فقلبه متعلق بصاحب الصورة الذي هو خالقها، كما يفعل المحب مع محبوبه في الدنيا حين يحب أشياءه».[1]

وفي هذا السياق، يعتبر أدونيس المرأة «حجر الزاوية في العالم المادي، ووسيط الرجل إلى العالم الخارق، وحبها هو نفسه الذي يمنح الرجل تجربة التواصل مع الخارق».[2]

وعلى هذا الأساس، جاء رمز الأنوثة للدلالة على الذات الإلهية من كون المرأة رمزا للخلق؛ فالأنوثة (خالقة)، أليس الكون الذي نعيش فيه هو الآخر مخلوقا، إذن هناك رحم كونية خلقته، «فالمرأة أصل الحب والسعادة، تنجب أبناء الحياة، فهي رمز للرحم الكونية، وباستخدام رمز المرأة يكون الصوفيون قد مزجوا بين المادي والروحي، وبين السماوي والأرضي، ورفعوا نموذج (الأم) ليوازي (الأب)، وزاوجوا بينهما ليمنحوا الكون الأمومة السارية فيه، والتي تنبثق عنها موجوداته».[3]

تحدث الصوفية في سياق احتفائهم بالجوهر الأنثوي عن الأمهات الأوليات والآباء الأوائل والتوالج الحسي والمعنوي داخل إطار كوني حي، وأسهبوا في الحديث عن الأم السارية الأمومة وأم

---

(1) - آمنة بعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001 ص 74.

(2) - أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، 1992، ص 112.

(3) - وضحى يونس، القضايا النقدية في الخطاب الصوفي حتى القرن السابع هجري، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص113.

المولدات، والأمهات الأربع، والأمهات الطبيعيات، وأمهات النفوس العنصرية، وتمتزج في تصورهم هذا التصورات الطبيعية القديمة (الفلسفة الطبيعية في الفكر اليوناني) بطابع أفلاطوني متأخر. [1]

وإذا كان المظهر الأسمى للحب الإلهي والطبيعي هو الرحلة، والسياحة والاغتراب الاجتماعي، والافتتان بمشاهد الجمال الإلهي والطبيعي... فإن المظهر الأسمى للحب الصوفي للمرأة هو النكاح، غير أن هذا الأخير لا يخضع عند الصوفية لنفس المنطق الذي يحكم التصور الكلاسيكي له، إن فعل النكاح الذي يحكم حب الصوفي للمرأة ليس مجرد السعي لتحقيق متطلبات الرغبة الجسدية، لأنه يستجمع في ذاته عناصر الافتتان والعبادة والمتعة معا، إنه فعل مركب بين العناصر التي تشد الإنسان إلى الالوهية والطبيعة، وإلى مبدئهما: الحياة والحب. لذلك جعل الصوفي النكاح عبادة للسر الالهي، لأنه كعبادة يجدد العلاقة بالالوهية، وكمتعة يجدد العلاقة بالمرأة، وكافتتان يجدد العلاقة بالطبيعة ومشاهد الجمال. [2]

لقد أثرى الصوفية رمز الأنوثة، وأحالوا الثنائية الجنسية (الذكورة والأنوثة) إلى مبدأين يمثلان الإيجاب والسلب والفعل والإنفعال؛ فالصوفي لا يحصر علاقته بالمرأة في حدود الرغبة الطبيعية والمتعة وحدها لأن ذلك هو القصور بعينه، فالهدف الأسمى الذي ينشده الصوفي من فعل النكاح هو الطمال المطلق، الذي لا يتحقق إلا عن طريق «ذوبان عنصري الذكورة والأنوثة في بعضهما، أي عودتهما إلى الحالة الأصلية الأولى، وهذا يعني... اختراق الحدود الذاتية التي تفصلهما عن بعضهما البعض، وتحقيق مرتبة الجسد الأصلي: إنها حالة الإتصال المطلق الذي لا انفصام فيه، الحالة التي يتوحد فيها المبدأ الفاعل (الذكورة) بالمبدأ المنفعل (الأنوثة)». [3]

فلطالما ارتبط النكاح عند الصوفية بجدلية الاتصال والانفصال، وبفكرة الاغتراب، فالنكاح في تصور ابن عربي «حركة لعودة الجسد المنفصم إلى وحدته الأصلية البدائية، هي حركة تعبر عن اغتراب الجزء - أي المرأة- عن الكل (الرجل- آدم)». [4] وهنا يستثمر الصوفية قصة الخلق الإنساني الأولى كما وردت في القرآن الكريم: فعندما خلق الله آدم وخلق حواء من ضلعه، ملأ الجزء الذي خرجت منه حواء بالشهوة والحنين إليها، لذلك أصبح «حنين العارفين إليها حنين الكل إلى جزئه،

[1] - ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص140، 141.
[2] - ينظر: عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص138.
[3] - عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص149.
[4] - آمنة بلعلى، الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي، ص78.

كاستيحاش المنازل لساكنيها التي بها حياتهم، ولأن المكان الذي في الرجل، الذي استخرجت منه المرأة، عمّره الله بالميل إليها، فحنينه إلى المرأة حنين الكبير وحنوه على الصغير».[1]

إن حنين آدم إلى الوطن هو حنين إلى كينونته الأولى (صورته في النشأة الأولى)، قبل حصول الانشطار في جسده الأصلي إلى عنصري الذكورة والأنوثة، ويجسد ميله إلى حواء حنين الكل إلى الجزء (حواء)، بينما حنين المرأة إليه يجسد حنين الشيء إلى وطنه، أو حنين الجزء إلى الكل، فكل منهما يعاني الإحساس بالغربة والانفصام، وتهفو نفسه للعودة للموطن الأول، هذا الإحساس بالانفصام الذي يخترق جسد كل منهما، هو الذي يحرك فعل النكاح لديهما، ويولد الحنين أو التوق الدائم للإتصال والتوحد، والعودة إلى الصورة الأصلية البدائية صورة الإنسان الكامل.

هذا، غير أن حنين الرجل للمرأة - في الحقيقة- يختلف عن حنينها إليه؛ إذ يبين ابن عربي أن آدم يحن إلى حواء حنينه إلى نفسه لأنها جزء منه، أما هي فتحن إليه لكونه موطنها الذي نشأت فيه، فحب حواء حب الموطن، أما حب آدم فهو حب نفسه. [2]

من هذا المنطلق انبثقت فكرة النوستالجيا (الحنين) المتناظرة "لهنري كوربان"؛ حيث يؤكد هذا الباحث أن موطن آدم إنما هو كينونته التي هي الإله ذاته من ناحية، وحواء المخلوقة منه من ناحية أخرى، وأن الصوفي يحقق في مدرج الحب هذا الحنين مرة أخرى، فآدم في حبه حواء إنما يحاكي النموذج الإلهي، وكما أن آدم هو المرآة التي تأمل الحق فيها صورته، والنموذج الذي كشف الله فيه عن أسمائه التي كانت كنزا مخفيا في ذاته، فكذلك المرأة من حيث إنها المرآة والمظهر الذي يتأمل الرجل فيه صورته، التي هي وجوده الخفي، والنفس التي تهدي معرفتها إلى معرفة ربه. [3]

تتمحور فكرة النوستالجيا عند كوربان حول فكرة أن الرجل يحن إلى ربه لأنه هو أصله، وأن المرأة تحن إلى الرجل لأنه هو أصلها، لذلك جسدت الأنوثة في التصور الصوفي "النفس"، ولما كانت معرفة النفس بوابة الإنسان إلى معرفة الرب، تحتم أن تكون معرفة الأنثى (المرأة)، من خلال عاطفة الحب الروحي، موصله إلى الله.

فالصوفي حينما يرتفع بالمرأة إلى مرتبة الكمال والجمال الإلهيين، فلأنه يربط هذه المرتبة بخاصية الانفعال بالذات، والانفعال ليس خاصية سلبية في فكر ابن عربي، ولكنه مبدأ مغايرة المرأة،

---

[1] - ابن عربي، الفتوحات المكية، ج 2، ص190.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ج 1، ص124.

[3] - ينظر:

Henry Corbin, Créative imagination .p.168

نقلا عن: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص152.

تماما كما أن الفعل هو مبدأ مغايرة الرجل، إن الفعل الأنثوي خاصية إيجابية، بل ومقدسة، لأن انفعالها ذاك هو الذي جعل حب الرجل لها حبا مقدسا وإيجابيا، إن علاقة الفعل بالانفعال (أو الذكر بالأنثى) هي التي تجعل النكاح فعلا من أفعال العبادة، بل وأشرف حالات العبادة. [1]

وتجدر الإشارة إلى أن ابن عربي يعمم صورة النكاح، ليصير ظاهرة كونية تسري عبر كل الموجودات، إنه لا يقتصر على كونه علاقة إنسانية تجمع بين شخصين، بل هو جزء من حركة إيروتيكية وجودية موسعة، تشمل كل الكائنات في هذا العالم، بل هو مبدأ وأصل كل الأشياء.

لذلك جعل ابن عربي النكاح أنواعا؛ فمنه النكاح الطبيعي القائم بين الرجل والمرآة ، ومنه النكاح الروحاني والإلهي؛ وهو توجه الأمر الإلهي إلى الكائنات بالإيجاد، فكان نتيجته ظهور أعيان الموجودات وكل مراتب العالم، بهذا المعنى كان النكاح مبدأ إيجاد وأصلا في كل الأشياء. [2]

وهناك نكاح معنوي، وهو الذي يتم بين المعاني والمعارف: فعلاقة الليل والنهار علاقة نكاح، كما أن علاقة العقل الكلي والنفس الكلية (وهما مرتبتان من مراتب الكون) علاقة نكاح معنوي، وكذلك هي علاقة السماء بالأرض. [3] والنتيجة أن النكاح سار في كل الموجودات.

ولإن كانت فكرة اعتبار الحب حركة كونية، ومبدأً لكل الموجودات سائدة في الثقافات القجيمة قبل الإسلام، يبقى الحب الصوفي للمرأة تجربة متفردة واستثنائية، ترتقي بالجسد الأنثوي إلى أعلى مرتبة في الوجود: مرتبة الكمال الوجودي أو الكمال المطلق، إن حبه ذاك ليس عبادة فحسب، بل هو افتتان بصورة المرأة الوجودية التي تكثف فيها الجمال الكوني فأضحت قبسا من النور الإلهي، إن علاقة الصوفي بالمرأة علاقة معقدة يؤسسها إحساسه بالانفصام والاغتراب، وحب الصوفي لها مرتبط أشد الإرتباط بنظرته الجمالية للكون، باعتبار الأنثى التي تمثل أكمل صور التجلي الإلهي في الصور العينية الحسوسة، هي معراج الانسان لولوج عالم الألوهية والجمال المطلق.

[1] - ينظر: عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص149- 150.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص146.

[3] - ينظر: ابن عربي، الفتوحات المكية، ج3، ص561، وج1، ص131.

ثانيا- سيميائية الأنوثة في المدونة:

أ. في ديوان أبي مدين الغوث:

كانت المرأة وما تزال موضوع الحب ومحور الغزل في القصيدة العربية، فقد هام بها الشعراء المتيمون على مر العصور، وتغنوا بجمالها المادي والمعنوي، وقد بجل الصوفية المرأة تبجيلا نادرا، وجعلوها أبرز تجليات الوجود، وعبروا عن المحبة الإلهية بتعابير ممستلهمة من الشعر الغزلي، فأبدعوا في المزج بين معاني الحب السماوي والحب الأرضي في تراكيب رمزية موحية، وشحنوا علامة الأنثى بدلالات مبتكرة، لم تكن موجودة من قبل في شعر الغزل التقليدي عفيفه وماجنه.

فالحب مذهب الصوفية ودينهم وشعارهم في الحياة، باعتباره وسيلة المريد للسمو إلى العالم الإلهي، فهو ما يستحث روحه الحائرة على السفر الشاق والدائم لتحقيق الاتصال بالمطلق، ويعبر ابن عربي عن احتفاء الصوفية بالأنوثة، فيقول: «وليس في العالم المخلوق أعظم قوة من المرأة، لسر لا يعرفه إلا من عرف فيم وجد العالم، وبأي حركة أوجده الحق تعالى»[1]. لقد افتتن الصوفية بالمرأة، واعتبروها أعظم تجليات الجمال الإلهي، فعزفوا نغمة العشق على قيثارة قلوبهم، وهتفوا باسمه بكل ذرة من كيانهم، فعرفوا ربهم بالحب، وعبروا في قصائدهم العذبة عن احتراقهم بنار الشوق، وتخوفهم من الهجر، وشكوا سهر لياليهم، ونحول أجسادهم، كما وصفوا جمال المحبوب الأسمى، وأطلقوا عليه رمزًا أسماء من تراثنا العربي كسعدى وليلى وسلمى وعلوة وهند...، واستماتوا في تأكيد وفائهم لمعشوقهم، واستسلامهم الكامل لإرادته، وتعلقهم الشديد بما ارتبط به من آثار.

فالمرأة عنصر حيوي حاضر بقوة في تجربة الحب الصوفي، وقد كانت نظرة الصوفية لها نظرة جمالية وجودية، محكومة بمبدأي الافتتان والتقديس، فهي بقدر ما تفتح العاشق الصوفي على خاصيتها الأنثوية، بقدر ما تفتحه أيضا على الألوهية والطبيعة، فالمرأة في صورتها الوجودية الخاصة ليست مجرد جسد يخضع لمنطق الرغبة، بقدر ماهي قبس من النور الإلهي، وتكثيف للجمال الكوني، إنها جوهر الحياة باعتبارها مبدأً كليا يساهم بشكل مباشر في الحياة، لذلك نوافق رأي الكاتبة "لوأندريا سالومي" في قولها: «إن العنصر الأنثوي حاضر في جذور كل حياة إنسانية»[2]، فلطالما ارتبطت صورة الأم/المرأة، بصورة الأرض/الطبيعة، فالأنوثة أكبر من أن نحصرها في مجرد كينونة متفردة مرتبطة بكائن محدد (هو المرأة)، فهي بمثابة الرحم الكونية، والشعلة المولدة للحياة.

---

[1] - محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، دط، دت، ج2، ص466.

[2] - لو أندريا سالومي، إيروس-

Lou Andréas-Salomé : Eros –Paris –Minuit – 1984 – p :13.

نقلا عن: عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية (الحب – الإنصات - الحكاية)، دار إفريقياالشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص125.

ولما كانت المرأة مصدر الخصوبة والعطاء، ورمزا للطبيعة الإلهية المبدعة، فقد أغنت علاقة الصوفي بالله بزخم عاطفي خاص، من ثمَّ لم يعد الجوهر الأنثوي سوى البوابة التي تقود الصوفي نحو المطلق، حيث يمكّنه فهمها وإدراك سرها من معرفة الكون والله. فلغة الحب عند الصوفية إذن لغة معرفة، والتي لا تتأتى إلا بإدراك الحقيقة الجوهرية الكامنة وراء رمزية الأنثى، «بوصفها من ناحية تجسدا للنفس الإنسانية التي تبدو معرفتها مقدمة جوهرية، ومدخلا لا غنى عنه إلى معرفة الربوبية، وبوصفها من ناحية أخرى مظهرا للتجلي الإلهي في الصورة العينية المحسوسة، التي اعتبرها الصوفية من أكمل صور التجلي».[1]

فالغزل الصوفي هو «غزل بتجليات عديدة لحقيقة واحدة، وبأسماء مختلفة لمسمى واحد، فضلا عن كون هذا الغزل رمزا وتلميحا للأسرار الصوفية الشاطحة، وحيلة فنية لوصف حب العبد لربه وصفا أدبيا، يحاكي الشعور الذاتي للعبد وفرديته»[2]، فالصوفية أثناء توجههم للذات العلية ومناجاتهم لها، وندائهم عليها، وتعلقهم بها، يتجاوزون علاقة العابد بالمعبود والمخلوق بالخالق، إلى علاقة العاشق بالمعشوق، بحيث تكون رغبة الاتصال به والتشوق إليه أمرا يغلب على الصوفي، حتى يغلق كامل المنافذ أمامه، وحتى يترك كل ما عدا المحبوب، من أجل أن يخلص له وحده. [3]

وقد عبّر أبو مدين التلمساني في ديوانه باستخدام أسلوب الغزل، عن عشقه المتوهج للخالق، وعن تجسد الإبداع الإلهي في الأنوثة، وشكا شوقه الدائم للتقرب منها والفناء فيها، فمما جاء في قصيدته النونية (الخمرية):

أَذَاكِرَهَا قِفْ عِنْدَ حَدِّكَ وَاقِفًـــــــا بِعَقْلِكَ عَمَّا حَيَّرَ الْعَقْلَ وَالذِّهْنَـــا
أَتَزْعَمُ فِيمَا قُلْتَ أَنَّكَ عَـــــــارِفٌ رُوَيْدَكَ مَالْعِرْفَانَ قَالُوا وَلَا قُلْنَـــا
لَقَدْ رُمْتَ مَا لَا تَسْتَطِيعـــــُ مَرَامَهُ وَأَنَّى لَهَا حَدٌّ يُكَيِّفُهَـا أَنَّـــــــى
كَفَاكَ بِأَعْيَانِ الْوُجُـودِ مُفَكِّـــــرًا بِكُلِّ مَلِيحٍ يَمْلَأُ الْعَيْنَ وَالْأُذْنَـــا
فَذَلِكَ عَيْنُ الْعِزِّ إِنْ رُمْتَ عِزَّهَـــا فَمَنْ رَامَ أَنْ يَحْيَا بِهَا دَائِمًا يَفْنَـــى
إِلَيْهَا جَمِيعُ الْكَائِنَاتِ مَشُوقَـــــةٌ تَزِيدُ افْتِقَارًا وَهِيَ عَنْهُنَّ مَا أَغْـنَى
لَهَا مُطْلَقُ الْوَجْهِ الْحَسِينِ الَّذِي نَأَتْ جِنَايَتُهُ لَكِنَّهَا أَبَـــــــدًا تجْنَـــى

[1] - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1998، ص153.
[2] - وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، حتى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص112.
[3] - ينظر: أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص155.

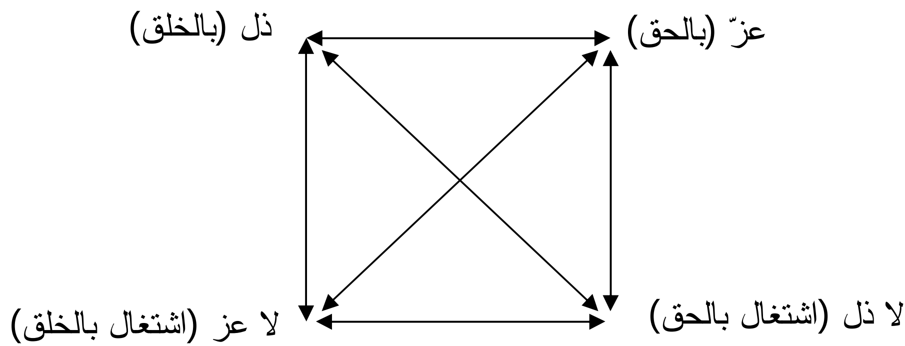
وَمَا الْعَقْلُ إِلَّا مِنْ مَوَاهِبِ جُــودِهَا غَدَا وَلِهًا فِي أَمْرِهَا طَائِعَــا مَثْنَــى
يَقُولُ أُنَاسٌ قَدْ تَمَلَّكَهُ الْهَـــــوَى أَجَلْ لَسْتُ فِي لَيْلَى بِأَوَّلِ مَــــنْ جُنَّا
جَنَنْتُ بِهَا عَنْ كُلِّ مَا عَلِمَ الْوَرَى وَأُظْهِرُ لُبْنَى وَالْمُرَادُ سِــوَى لُبْنَـــى
وَإِنِّي كَمَا شَاءَ الغَرَامُ مُوَحَّـــــدٌ وَإِنْ مِلْتُ تَمْوِيهًا إِلَى الرَّوْضَةِ الغَنَّـــا
يُذَكِّرُنِي مَرُّ النَّسِيــمِ بِعُرْفِهَــــــا وَيُطْرِبُنِي الْحَادِي إِذَا بِاسْمِهَــا غَنَّـــى
وَلا عَجَبٌ مِنِّي الْحَنِينُ وذُو الْهَوَى إِذَا سَاقَهُ شَوْقٌ إِلَى قَصْــــدِهِ حَنَّــــا
فَلِلَّهِ مَا أَرْضَى فُؤَادِي لِمَا بِــــــهِ وَذَا الْحَالَ مَا أَحْلَى وَذَا الْعَيْشَ مَا أَهْنَا[1]

بعد أن استفتح أبو مدين نونيته بالحديث عن الخمرة الصوفية، وما يتعلق بها من معان عرفانية وأحوال، انتقل إلى موضوعة الغزل متكئا في ربطه بين الموضوعتين (الخمرة والغزل) على توجيه العتاب إلى السالك، الذي يدعي جهلا وغرورا أنه عارف، إذ لم يتجرأ أحد من شيوخه أو ممن سبقوه في طريق السلوك أن ينسب العرفان لنفسه، فكيف يفعل هو؟ فأمر التصوف جلل، وطريقه شاقة طويلة تتطلب الصبر والتواضع.

ولا ينبغي التسرع في الاعتقاد بالوصول (رويدك)، كما أن الاعتقاد بمعرفة الذات المطلقة محض افتراء؛ فعشق الصوفية غير العشق العادي، ومعشوقهم الأوحد لا يشبهه أحد، منزه عن الأوصاف ولا تدركه الأبصار (أنّى لها حَدٌّ يكيّفها أنّى؟)، تُعْرَفُ فقط بالتأمل في تجليات جمالها المطلق في المخلوقات، خاصة منها النساء (كل مليح يملأ العين والأذنا)، فإن كان محور التصوف الأساسي هو الرغبة في المعرفة، فإنه لا مناص للسالك من اتخاذ الحب طريقا للوصول إلى حقيقة المعشوق. وإذا كان: «لسان المحبة يدعو إلى الذوبان والهيمان، ولسان المعرفة يدعو إلى الفناء والمحو والإثبات»[2]، كما يقول أبو مدين في إحدى حكمه الجليلة، فإن السعي إلى معرفة الله تعالى، والتذلل له وفي سبيله، هو أعظم درجات العز والشرف والرفعة (فذلك عين العز)، ف «من اشتغل بالدنيا ابتلي بالذل فيها»[3]، ولا تكتمل المحبة في عرف الصوفية إن بقيت ذرة تعلق واحدة بالخلق في قلب المريد. ويمكن تجسيد العلاقة القائمة بين هاتين الوحدتين الصغيرتين (العز/الذل) اعتمادا على المربع السيميائي، باعتبار أن إحداهما موضوع قيمة إيجابي، يناقض موضوع القيمة السلبي للأخرى، كما يلي:

---

[1] - شعيب بن الحسين أبو مدين التلمساني، الديوان، جمع وتحقيق: بديار البشير، مطبعة بن سالم، الإغواط، الجزائر، 2012، ص166.
[2] - الحكمة 83 مأخوذة من كتاب أحمد بن إبراهيم الصديقي الشافعي النقشبندي، شرح الحكم الغوثية لشيخ الشيوخ سيدي أبي مدين التلمساني المغربي، تحقيق وتعليق: أحمد فريد المزيدي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ص203.
[3] - المرجع نفسه، الحكمة 24، ص123.



تتجسد علاقة التضاد بين ثنائيتي (العز والذل)، وعلاقة التناقض بين كل من (العز واللاعز) و(الذل واللا ذل)، فيما تنتظم ثنائيتا (العز واللا ذل) و(الذل واللا عز) تحت رابطة التضمن.

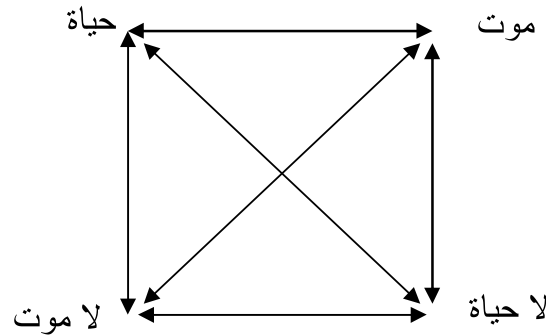
ترتقي نفس الصوفي بالإعراض عن الخلق، والتخلي عن الشهوات، والتأمل في جمال الخالق المتجلي في الكون، حتى إذا أشرقت عليه الفيوضات الربانية، تحقق بأن الله تعالى هو المعشوق الأول والأوحد؛ فليس في الوجود ذات أحقُّ أن تُعْشَقَ وتُعْبَدَ غير الذات الإلهية، ذات المحبوب الأقدس «الظاهر في كل محبوب لِعَيْنِ كلِّ مُحِب...فما أحب أحدٌ غيرَ خالقِه، ولكن احتجب عنه تعالى بحب زينب وسعاد وهند وليلى، فالشعراء استهلكوا كلامهم في الموجودات وهم لا يعلمون، والعارفون لم يسمعوا شعرا ولا لغزا ولا مديحا ولا تغزلا إلا فيه (الله) من خلف حجاب الصور، وسبب ذلك الغيرة الإلهية أن يُحَبَّ سواه، فالحب سببه الجمال وهو له (لله)، لأن الجمال محبوب لذاته، والله جميل يحب الجمال»[1]. تلك هي فلسفة ابن عربي في الحب، والتي يبدو فيها الشيخ الأكبر متأثرا بما ذهب إليه سابقه أبو مدين التلمساني في موضوع الحب، حيث يقول في إحدى حكمه العرفانية: «ليس للقلب إلا وجهة واحدة، فمتى توجه إليها حجب عن غيرها»[2]، فما عَشِقَ أحدٌ محبوبا غير ذات الله تعالى، ولا هام بجمالٍ غير جماله الأقدس، وإن تهيأ له غير ذلك.

وبعد أن يتجاوز المريد مقام الورع أو الزهد، ويتقن بعده مقام العبادة والمجاهدة، ثم يبلغ مقام المحبة، فيهجر المعارف والخلان، ويترك ما ألفه من ديار وربوع، فيقبل على محبوبه المطلق، ينشد قربه ويسكب العبرات شوقا إليه، ويترنم بلسان العاشق الولهان، ينتقل بعدها إلى مقام المعرفة وهو المنتهى، حيث تتغشاه حالة الفناء التي تتكشف له خلالها أنوار التجلي، وهو ما عناه الشاعر في البيت الثالث بقوله: "فمن رام أن يحيا بها دائما يفنى".

(1) - محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، ج2، ص326.

(2) - الحكمة 9، من شرح الحكم الغوثية للنقشبندي، ص84.

فإذا بلغ السالك مقام المعرفة، ونزل فيه، «دعاه لسانه إلى الفناء والمحو، والثبات والصحو، يعني: إن المنتهِي إذا وصل إلى مقام النهاية، تحقق بمقام الجمع الذي هو الفناء والمحو، وبمقام الفرق الذي هو الثبات والصحو، وهو مقام البقاء، فلا جمعه يحجبه عن فرقه، ولا فرقه يحجبه عن جمعه»[1]، فالعلاقة بين الذات (الصوفي) والآخر (الحق) تقوم على جدلية الفناء/البقاء، ما يجعل هاتين الثنائيتين قابلتين للانتظام وفق أبعاد المربع السيميائي التالي:



تتبني العلاقات بين هذه الوحدات في المربع وفقا للتضاد، والتناقض، والتشاكل (أو التضمن)؛ فعلاقة التضاد تكمن بين قيمتي (الموت/الحياة)؛ فالحياة ضد الموت، غير أن وجود أحدهما يفرض وجود الآخر، بمعنى أن موت المريد (الفناء أو المحو) يترتب عنه تحقق حياته الفعلية (البقاء أو الإثبات).

أما علاقة التناقض فتنشأ بين قيمتي (موت / لا موت)، وبين (حياة / لا حياة) فتحققُ إحداهما ينفي وجود الأخرى، فلا وجود لإحدى القيمتين مع الأخرى متزامنتين. وتبرز علاقة التشاكل بين ثنائيتي (موت / لا حياة)، وثنائيتي (حياة / لا موت)، فكل وحدة من الثنائية تتضمن معنى الأخرى.

ومعشوقة أبي مدين كما يصفها في البيت السادس، -وإضافة إلى تفردها بالميزات المذكورة سابقا- تشترك المخلوقات قاطبة في حبها وتمني وصالها، تشتاقها كل الأنفس، وتهفو إليها كل ذرة في الوجود، وهي في تمنّع وترفّع، كلما ازداد هيام العاشقين بها وافتقارهم إليها، ازدادت هي تعاليا وغنى عنهم، إذ يؤمن الصوفية أن الكون كله يدور في حركة عشقية عظمى، حول مركز واحد هو: الله عز وجل، فلكل مخلوق إيقاعه الوجودي، ونغمته الكونية الخاصة في هذا الوجود اللامتناهي، والتي يشارك بها في أداء معزوفة كونية هائلة، تؤديها المخلوقات بصوت واحد بإيقاع وتناغم.

[1] - النقشبندي، شرح الحكم الغوثية، ص206.

وقد أحسن أحد الصوفية في وصفها بقوله: «إن في الوجود معشوقة غير مرموقة، الأهوية إليها جانحة، والقلوب بحبها طافحة، والأبصار إلى رؤيتها طامحة، يطير الناس إليها كل مطار، ويركبون الأخطار، ويستعذبون دونها الموت الأحمر، ويركبون لطلبها المكعب الأسمر (قناة الرمح)، ولا يصل إليها إلا الواحد بعد الواحد في الزمان المتباعد، فإذا قدر لأحد مشارفة حماها ومقاربة مرماها، ألقت عليه إكسيرا لا له مادة ولا مدة، ولا هو عين معتدة، فيحصل انقلاب عينه وجميع الأعيان في عينه إلى عين هذه المعشوقة، التي هي غير مرموقة، المعلومة المجهولة، المغمودة المسلولة، الظاهرة الباطنة، المستورة الساترة الجامعة للتضاد، بل ولجميع أنواع المنافاة والعناد، ولا يقدر أن يعبر عنها بعبارة، ولا يشير إليها بإشارة، أكثر من قوله: إني وصلتها وحصلتها».(1)

هذه الأنثى التي تعذر وصفها، وتعالى قدرها، سلبت بجمالها الأكمل عقول محبيها، وأسرت بحسنها المطلق ألبابهم، فيالها من مفارقة أن يكون مانح النعمة هو نفسه سالبها، فعقل الشاعر وَلِهٌ بغرامها، طائع لأوامرها، لا يملك من أمر نفسه شيئا، فهو في حالته هذه أقرب للجنون منه إلى الصواب، وأنى لفاقد العقل أن يفكر بمنطق أو يتصرف برشد.

والشاعر هنا يستعير صورة المجنون المعروفة في تراثنا الشعري العربي عن قيس بن الملوح (مجنون ليلى)، فهو يقرٌّ بل ويفتخر بجنونه (أجل فلست في ليلى بأول من جنا)، ولا يرى في ذلك بأسا، فقد سبقه في ذلك العديد من العاشقين من الصوفية ومن الشعراء العذريين (كمجنون ليلى)، فليس أدل على استغراق الصوفي في هوى محبوبه من فقدانه عقله بسببه.

وحضور شخصية المجنون في ديوان أبي مدين التلمساني، دليل على استيحاء الشاعر ما عانته تلك الشخصية من عذاب الفراق، وتباريح العشق، وتبدل الحال، ووله وجنون، فهي أقرب نموذج في تراثنا الغزلي العفيف إلى ما ينتاب الصوفي من أحوال الذهول، والوجد، والفناء عن صفاته وذاته، في مختلف المقامات التي ينزل بها.

لقد امتدت شخصية قيس ونمت، ودخل نسيجها في تكوين رموز الحب الصوفي، وانتقلت بسمات العفة، والحس المرهف، والشعور الرقيق، والعاطفة المشبوبة، وغلبة سلطان العشق على العقل والحال، من الإطار الواقعي إلى المستوى الرمزي، وأصبحت قالبا مرنا لآراء الصوفية في مجالسهم وأشعارهم، بل وانتقلت إلى الأدب الصوفي الفارسي أيضا. (2)

---

(1) - الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري، المواقف الروحية والفيوضات السبوحية، اعتنى به: عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004، المجلد الأول، ص6.

(2) - ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص134، 170 على الترتيب.

لقد نسج أبو مدين شعره في الحب الإلهي على نمط الغزل العذري المليء بعبارات الشوق والتفجع، والنحول والمرض، وقلة النوم، والاكتئاب، وكثرة البكاء واستعذاب المعاناة، والقسوة على الذات... غير أن ما يميز رمز الأنثى في الأبيات السابقة هو الوضوح والتصريح، كقوله: "وأظهر لبنى والمراد سوى لبنى"، وقوله: "وإن ملت تمويها إلى الروضة الغنا"، فمحبوبة الشاعر غير لبنى ولا ليلى، وإن أظهر العكس للآخرين، وقد أثر ذلك سلبا في تقنية توظيفه للرمز، حسب رأي الباحث عاطف جودة نصر؛ حيث يقول: «وعلى الرغم مما في قصيدة أبي مدين من كشف وإيضاح للرمز... مما جعل الدلالة الرمزية باهتة وغير موحية تماما، فإننا مع ذلك نقع فيها على اتحاد الروحي بالطبيعي...». [1]

غير أن لجوء الصوفية إلى الاستعانة بالرمز يعود بالدرجة الأولى إلى عجز اللغة المتداولة عن التعبير عن روح هذه التجربة التجريدية الخارقة، والتعبير يعني الإيضاح - وإن كان أساس الرمز التعمية والإيحاء غير المباشر-، فمن الصوفية من «اعتبر أن اللغة العادية، (أو ما سماه الصوفية بالعبارة)، ليست عاجزة عن كشف حقيقة معانيهم فحسب، بل هي تتسبب في إخفاء هذه المعاني، لأنها محملة بالمعاني الوضعية»[2]، ولهذا استعاضوا عنها بالرمز لأنه أكثر إيضاحا.

ومعنى هذا أن أبا مدين لم يكن مقصده من توظيف الرموز التعمية والإخفاء، ولا مراعاة الناحية الجمالية أو الفنية، ولا يرمي إلى الإبهار اللغوي في شعره، بقدر ما كان همه الكشف عن فيوضات ربانية، تولد دفقات شعورية قوية لا يطيق الصوفي السكوت عنها، فيسعى جاهدا إلى نقل معانيها السامية، خاصة لغير أهل الطريق، ف «الصوفي والشاعر كلاهما يتأمل، وكلاهما يستكشف، وربما استطاع الصوفي أن يعبر عن رؤيته أحيانا ولكن في مراحلها الأولى، ولكنه عندما يوغل في الطريق يستعصي عليه أن يعبر عن هذه الرؤيا».[3] وليس أقدر من الأسلوب الرمزي على استيعاب ما يريد الصوفي التعبير عنه، لكن دون إفراط في التعمية والاستغلاق.

وقد يضطر الصوفي أحيانا إلى تقديم شروح لأشعاره - كما فعل أبو مدين الغوث في الأبيات موضوع الدراسة، وابن عربي من بعده في شرحه لديوانه "ترجمان الأشواق"- في سبيل كشف بعض خفاياها للقاريء، ودفعه لينفتح على معناها السري الباطني المنغلق. وهذه الشروح لا تنقص من قيمة الشعر الصوفي، ولا تنفي سمة الجمالية والفنية عنه، فرغم ما فيها من قصدية، وتركيز على نقل

---

(1) - ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص134، 170 على الترتيب.

(2) - محمد يعيش، شعرية الخطاب الصوفي، (الرمز الخمري عند ابن الفارض)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم2003/1.

(3) - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية المعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994، ص197.

ومضات من تجربتهم للآخرين، إلا أن التراث الأدبي الصوفي الزاخر يشهد على براعة الصوفية في تحويل جمال العالم إلى جمال شعري راقٍ.

وبالعودة إلى استلهام أبي مدين في شعره من أساليب العشاق العذريين، فإنه على الرغم من تقاطع تجربتي الحب في النمطين، إلا أن الصوفي يخالف العاشق العذري في المقصد والغاية، فمعشوقه سام مطلق، مستعص على الأفهام، منزه عن الوصف، متمنع على الإدراك بالحواس، ويمكن أن نوضح الفرق عبر المخطط التالي:



إن في لغة أبي مدين الشعرية تحوير صوفي لكثير من الصور الشائعة، والأساليب الموروثة، بوصفها نمطا تعبيريا مستقرا، فالروضة اللفاء (البيت 11)، والنسيم الرقيق، وعرف المحبوبة في طيب نشره الذي يسكر الحواس، وتعلق المحب به، والحادي الذي جعل يغني للقافلة إذ يسوقها مترنما باسم المحبوبة، حتى أغذت الإبل سيرها الإيقاعي منتشية بالحداء (البيت 12)، كل ذلك صور مستعارة من الشعر الغزلي الذي كلف بوصف الديار النائية، والرحلة المهلكة، وما يعاني المحب من قطيعة وهجر حينا، ووصال ولقيا حينا آخر.[1]

فها هو يصف- في البيت الأخير من المقطوعة- على طريقة العذريين، رضاه بحاله وتعايشه مع تباريح العشق، بل واستعذابه معاناة الهجر، واستلذاذه عذاب الشوق، في سبيل من يهوى (فلله ما أرضى فؤادي لما به...)، فيقين الصوفي في حيرته، وسعادته في شقائه، إذ يتحول الشاعر من حالة الباكي المتوجع الشاكي المثير للشفقة، إلى حالة الراضي المتنعّم المستمتع بالاحتراق، فكل عزيز يهون في سبيل بلوغ حضرة المحبوب. وليس هذا ببعيد عن قول قيس بن الملوح مخاطبا ليلى:

أُحِبُّكِ يَا لَيْلَى مَحَبَّةَ عَاشِقٍ عَلَيْهِ جَمِيعُ الْمُصْعِبَاتِ تَهُونُ

[1] - ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 170-171.

أُحِبُّكِ حُبًّا لَوْ تُحِبِّينَ مِثْلَهُ   أَصَابَكِ مِنْ وَجْدٍ عَلَيَّ جُنُونُ[1]

ومن هنا مأتى جدلية التقليد والثورة المميزة لكل فكر صوفي؛ فمن ناحية يتغذى الصوفي من التقليد، ولكن ما يكتشفه في تجربته يمكن من ناحية أخرى أن يجدد أو يقلب حقائق العقيدة، ولذا فهو يشعر بالحاجة إلى أن يستعمل الرموز، بما أن الرموز «هي في طبيعتها تعبير عن شيء لا يمكن التعبير عنه في عالم القابل للتعبير».[2]

وهكذا يستعمل الصوفي رموزا قديمة مسندا إليها معنى جديدا، أو رموزا جديدة مليئة بمعاني تقليدية. وبالفعل بما أن الصوفي يحمل تجربته إلى أقصى حدودها، فهو يقوم في تجربته العديمة الشكل، لرؤاه وللرموز التي تعبر عنها، بتدمير عدمي للسلطة[3]، سلطة المفاهيم والقيم الاجتماعية والدينية السائدة، فالصوفي لا يقدر على الصمود أمام هذه التجربة العرفانية الإستثنائية والخارقة، إلا باستعمال لغة مبهرة تعتمد الكشف والتعتيم في آن واحد، عبر إنشاء رموز خاصة (تقليدية أو مستحدثة)، تسعفه في ترجمة معاني التصوف المدهشة التي تتجاوز حدود المعقول.

وأبرز هذه الرموز تلك المستلهمة من شعر الغزل العذري، باعتبارها الأقرب إلى تجربة التصوف، فالعاشق في نمط الحب الإلهي يتشابه مع نظيره في نمط الحب العذري في اختبار معاناة إنسانية قاسية، يتخللها الخوف المقلق من الهجر والبعاد، ويتغشاها الشوق المحرق للقاء المحبوب، والتفاني والإخلاص في عشقه، وكلا التجربتين تتقاطعان في خصيصة تعفف العاشق وتساميه بمشاعره، وترفعه عن الغريزة الهابطة، وتولهه بالمحبوب، ورغبته الملحة في الفناء فيه، لذلك لا يتوانى أبو مدين في نونيته عن إعلان انتمائه لدين الحب، وانضمامه لأهل المحبة، فيقول:

أُوَافِقُ قَوْمًا ضَمَّهُمْ مَقْعَدُ الْهَــــوَى   وَإِنْ كَانَ كُلٌّ مِنْهُمُ قَاصِـــــدًا فَنَّـــــا
فَهَذَا يُوَرِّي بِالْغَزَالَةِ غَيْـــــــرَةً   وَهَذَا بِعَيْنِ السُّكْرِ يَسْتَمْلِحُ الْغُصْـــــنَا
وَهَذَا بِلِينِ الْعِطْفِ يُبْدِي صَبَابَـــةً   وَهَذَا يَرَى مَيْلًا إِلَى الْمُقْلَةِ الْوَسْــــنَى
وَذَا فِي سُرُورٍ بِالدُّنُوِّ وَذَا لَـــــهُ   غَرَامٌ وَهَذَا بِالنَّوَى يُظْهِرُ الْحُـــــــزْنَا
وَذَا بَاسِمٌ إِذَا نَالَ مَا كَانَ طَالِبًـــــا   وَهَذَا يُسِيلُ الدَّمْعَ قَدْ قَرَّحَ الْجَفْـــــــنَا
وَذَا خَائِفٌ مِنْ قَطْعِهِ بَعْدَ وَصْلِـــهِ   وَذَا بِالرِّضَى مِنْ حَالِهِ وَجَدَ الْأَمْـــــنَا
وَهَذَا مُحِبٌّ بِالصُّــــدُودِ مُنَعَّـــــمٌ   وَذَا آخِذٌ بِالصَّدِّ مِنْ قُرْبِهِ مُضْــــــنَى

---

(1) - قيس بن الملوح، ديوان مجنون ليلى، شرح: يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4،1999، ص185.

(2) -Gershom Gerhard Scholem: Zur Kabbala und ihrer Symbolik (69) and (Zurikh: Rhein-Verlag, [1960]), and La Kabbalah e il suo simbolismo Torino :Einaudi, 1980) , pp 39.

نقلا عن: أمبيرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005، ص352.

(3) - ينظر: أمبيرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط، 20051، ص 352.

وَهَذَا تَسَاوَى الْوَصْلُ وَالْهَجْرُ عِنْدَهُ فَأَنْحَى إِلَيْهَا يَقْطَعُ السَّهْلَ وَالْحَـــزْنَا
وَهَذَا يَرَى بِالسَّيْفِ مِنْهَا إِشَـــارَةً فَيَشْتَاقُ سَعْيًا نَحْوَهَا الضَّرْبَ وَالطَّعْنَا
وَهَذَا يَرَى كُلَّ الْجِهَاتِ مَقَاصِـــدًا وَهَذَا يَرَى مَهْدًا عَلَى مَتْنِـــــهِ يُبْنَى
وَمَا ضَرَّ هَذَا الْخَلْقَ وَالْقَصْدُ وَاحِدٌ إِذَا نَحْنُ أَخْلَصْنَا إِلَيْـــهِ وَوَجَّهـــنَا
أَهَلْ عَائِدٌ لِي رَقْدَةٌ كَيْ أَرَى بِهَــا خَيَالَ رَسُولٍ زَائِرًا مَضْجَعِي وَهْـــنَا
فَإِنْ جَاءَنِي بِالْقُرْبِ مِنْهَا مُبَشِّـــرٌ وَهَبْتُ لَهُ رُوحِي سُرُورًا وَمَا أَغْـنَى
حَيِينَا بِهَا دَهْرًا وَقَدْ حَكَمَتْ لَنَـــا وَنَحْنُ بِهَا نَحْيَا يَقِـــينًا إِذَا مِتْـــنَا
فَلَسْتُ أَرَى عِنْدِي لِحَالِي تَغَيُّـرًا وَلَا مُطْرِقًا فِكْرًا وَلَا قَـارِعًا سِنَّـــا
وَإِنِّي عَلَى مَا أَكَّدَ الْعَهْدُ بَيْنَنَـــا مَدَى الدَّهرِ لَا خُنَّا الْعُهُودَ وَلَا حُلْنَا[1]

يستطرد الشاعر في هذه الأبيات في وصف التنوع الحاصل بين العشاق في تعبيرهم عن تجربة المحبة، فلكل واحد مذهبه وطريقته في ذلك (كل منهم قاصدا فنا)؛ فبعضهم يرمز للذات العلية بالغزالة، غيرة عليها وصونا لمحبتها، وآخر من فرط سكره بجمالها، يرى تجلياته في الأغصان المايسة، التي تذكره بقدود النساء المتناسقة، فهام بلينها، واهتز طربا لتمايلها مع الريح، فيما يرى غيره ذاك التجلي في أعطاف الحسناوات المتمايلة، أو في عيونهن الناعسة الذابلة، وهذه المفاتن والصور المادية، هي تعينات حسية للجمال المطلق، تمثل رموزا على أحوال ومقامات خبرها الصوفي في مرحلة ما من تجربته العرفانية الخاصة.

«إن الجسد الأنثوي هو ذلك الآخر الذي يؤسس مغايرة الصوفي من جهة، ويقوي لديه الاحساس بالانفصام من جهة ثانية، وذلك هو البعد العميق للعلاقة بالمرأة، والذي يختفي وراء الافتتان بجمالها الطبيعي أولا، وسرها الإلهي ثانيا. فالمرأة هي الصورة النموذجية التي يتحقق فيها الارتباط بين الألوهية والطبيعة، بين المتعة والعبادة، بين المقدس والمدنس...». [2]

وفي قوله: "وهذا يرى بالسيف منها إشارة..." إشارة إلى عنترة بن شداد في بيته المشهور (ولقد ذكرتك والرماح نوازل...)، أما قوله: "وهذا يرى كل الجهات مقاصدا" فلعله النواة الأولى لما يعرف بـــ"وحدة الاديان" وهو المفهوم الذي طوره محي الدين بن عربي فيما بعد واشتهر به.

وفي المقطوعة أعلاه وصف «لتلون أحوال المحبين في المحبة، فهم بين مسرور بقربه، مستأنس بوصله، ومتخوف من نأي، ومحزون لقطيعة وجفوة، أما الشاعر فقد استرسل مع أمانيه وتشوقه إلى الرقاد، عسى أن يطرقه طيف المحبوبة وخيالها، وهو غير باخل بروحه أن يهبها لبشير، مقيم على

[1] - أبو مدين، الديوان، ص 168- 169.

[2] - عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية (الحب – الإنصات - الحكاية)، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص141.

حاله لا يريم، فلات حين ندامة وخيانة لعهود المحبة، وحول عن مواثيق العشق».[1] فهؤلاء العشاق تتباين أحوالهم في تجربة المحبة، بتباين مراتبهم ودرجاتهم الروحية، غير أن الأمر يؤول بهم جميعا في النهاية إلى مقصد واحد، هو معرفة الذات الإلهية والفناء فيها.

وقوله "فإن جاءني بالقرب منها مبشر..." « كناية عن الوارد الرباني في المقام الصمداني »[2]، فالشاعر لا يتوانى عن أن يهب روحه -وهي أغلى ما يملك- لمن يبشره بقرب الوصال، ولو أن في ذلك قلة إنصاف له، فهو يستحق بذل ما هو أغلى وأثمن. وفي ذلك مبالغة لتبيان أهمية تلك الواردات وقيمتها لدى الصوفي. والمعنى ذاته عبر عنه سلطان العاشقين "عمر ابن الفارض" (576-632) في ديوانه، إذ يقول:

لَوْ أَنَّ رُوحِي فِي يَدِي وَوَهَبْتُهَا لِمُبَشِّرِي بِقُدُومِكُمْ لَمْ أُنْصِفِ[3]

ويقول في موضع آخر:

فَبَشِيرِي لَوْ جَاءَ مِنْكَ بِعَطْفٍ وَوُجُودِي فِي قَبْضَتِي قُلْتُ هَاكَا[4]

فلا يخفى أن الشعراء الصوفيون ممن عاصروا أبا مدين أو تلوه، قد تأثروا بصوره الشعرية المتدفقة، وتلويحاته الصوفية المبدعة، إذ نلمس العديد من الرقائق الواردة في قصائده مبثوثة في ثنايا شعرهم، خاصة ما جاء منه في موضوع الحب الإلهي.

ويتكرر في نونية أبي مدين ذكر ثنائية الموت والحياة من جديد، في قوله: "حيينا بها دهرا... نحن بها نحيا يقينا إذا متنا"، إنه الموت الطوعي الذي يعقبه ولادة صوفية لمخلوق جديد، وهو ما يعبر عنه الصوفية بالفناء عن السوى والبقاء بالله، بزوال كل متعلقات النفس بالخلق، واستغراقها في خالقها كلية، أي بالانقطاع التام عن الحياة العامة، وذهاب كثافة الجسد التي تحجب الروح عن الوصول، إيذانا بحياة جديدة.

يربط الصوفية - أمثال ابن عربي، وجلال الدين الرومي، وابن الفارض وغيرهم- تجربة الفناء بإذابة كل شعور بالذات وكل وعي بلوازمها وإدراكها، وليس الفناء للذات، بل فناء عن الذات يجد جذوره داخل الحيرة، التي تنبع من شعور داخلي بكونية الحقيقة الإلهية، وتفاهة الذات العارفة، فتكون

---

(1) - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص171.

(2) - بدر الدين الحسن بن محمد البوريني، عبد الغني بن إسماعيل النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، جمعه: الفاضل رشيد بن غالب الدحداح اللبناني، ضبطه وصححه: محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص293.

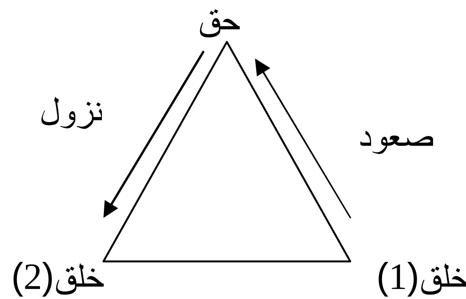
(3) - عمر بن الفارض، المرجع نفسه، ص292.

(4) - المرجع نفسه، ص321.

تجربة الفناء بمثابة حالة من الغيبة المستديمة عن الذات، والاستغراق الكلي في رصد شواهد الجمال الإلهي كما تكشف عن ذاتها للصوفي داخل العالم. [1]

داخل تجربة الفناء، لن يصبح العالم موضوعا للمعرفة والكشف، بل يصبح فضاء لتجلي جمالية الحق، وبالتالي مجالا للعشق والحب والافتتان، ستتحول علاقة الصوفي بالعالم والألوهية من علاقة معرفية إلى علاقة إيروتيكية، والصوفي لا يمكنه أن يحب آثار الجمال الإلهي إلا إذا فني عن نفسه، واستغرق ذاته كلية في شهود الجمال المطلق، كما يتجلى عبر كل مشهد من مشاهد الطبيعة[2] [4]، فيكون فناؤه بذلك ناتجا عن جمال الشهود، إذ يتحول الكون في عين العاشق الصوفي إلى فضاء استطيقي، يشهد فيه تجليات وآثار الجمال الرباني المطلق، فيزول حجاب الجسد الكثيف، ويتجلى للصوفية «الحق - جل جلاله- خلف حجاب واحد، في اسمه الجميل اللطيف إلى أبصارهم، وكلهم بصر واحد، فينفهق عليهم نور يسري في ذواتهم، فيكونون به سمعا كلهم وقد أبهتهم جمال الرب وأشرقت ذواتهم بنور ذلك الجمال الأقدس». [3]

إن موضوع الحب الإلهي عند أبي مدين تجسده حركة التصوف الحبية، الصاعدة (إلى الحق)، والنازلة (إلى الخلق)، وهي حركة ترتسم في أذهاننا على شكل هرمي، ممثلة بذلك التجربة العملية الصوفية في أطوارها الثلاث، (فرار عن الخلق، وجود للحق، رجوع إلى الخلق)، يلخصها أبو مدين ذاته حين يقول: «من علامة صدق المريد في إرادته فراره من الخلق، ومن علامة فراره عنهم وجوده للحق، ومن علامة صدق وجوده للحق رجوعه إلى الخلق، فهذا هو حال الوارث للنبي»[4]، فتتجسد تجربته في المثلث الدلالي الصوفي على النحو التالي[5]:



---

[1] - ينظر: عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص38.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص301.

[3] - ابن عربي، الفتوحات المكية، ج2، ص320.

[4] - عبد الحليم محمود، شيخ الشيوخ أبو مدين الغوث حياته ومعراجه إلى الله، دار المعارف القاهرة، 1985، ص138.

[5] - المخطط مأخوذ من: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص70.

تتحرك الذات الصوفية حركة حبّية، كأنها دقات زمنية تحسب لحظاتها أو آنات وجودها، في حكم الوقت الفاني الضائع المقيد، وذلك في مرحلتين: مرحلة بعد الغياب الأول، أو صعود الذات نحو (لحظة الأبدية) أو لحظة (الجمع) في رأس المثلث الدلالي الصوفي، ومرحلة بعد الغياب الثاني أو نزول الذات منها وهبوطها نحو الخلق، والذات لذلك أبدا في حكم حركة زمن الخلق الفيزيائي، والذي فرت منه فرارها نحو الحق ثم عادت إلى الخلق، إلا أنها وأثناء وصولها وفنائها في الحق، تخرج الذات الصوفية من حكم نطاق الخلق وزمنه الفيزيائي، وتدخل في حكم الوقت الصوفي المطلق أو الدهري السرمدي والأزلي، وتلك اللحظة الدهرية هي (الآن) وهي اللحظة التي تتلاشى فيها الذات الصوفية، وتقوم بالذات العلية ولها قيام عبودية. [1]

تعتمد تجربة الحب الإلهي عند أبي مدين الغوث على محورين رئيسيين:

المحور الأول: يتمثل في أصناف العذاب والمعاناة التي يقاسيها الشاعر جراء إحساسه القاتل بالهجر والانفصام عن الذات المعشوقة، وهو ما عبر عنه في شعره بتعابير العشق العذري، (التفكر الدائم، السقم، الأرق، الشوق، البكاء، لوم العذال، النحول، الوله اللازم...)، وتترجم هذه المكابدة افتقاد الصوفي تجليات الحقيقة المطلقة، ولذة الفناء في جمالها الأقدس.

المحور الثاني: يتمثل في حلم الصوفي - الذي يكرس حياته بكاملها لملاحقته- بالارتقاء إلى مرتبة الفناء، وهو ثمرة صبره على مقاساة الانفصام والاغتراب، فبعد أن يقدم الصوفي فروض الولاء وبرهان المحبة، عبر مختلف المجاهدات النفسية والجسمية، يكافأ بسقوط الحجب أو الحظوظ البشرية، التي تحول بينه وبين فناء ذاته في الذات العلية.

يؤدي التضاد بين ثنائيتي الموت والحياة في شعر أبي مدين دورا بارزا في وصف التحول بين الزمنين النقيضين، زمن البين والفقد المرادف لمرحلة ما قبل الفناء، أو مرحلة المجاهدة والرياضة الروحية [التي يسعى من خلالها الصوفي إلى قتل ذاته معنويا (موت الشهوات)، بقمع كل صفاته البشرية المادية]، وزمن الاتصال والقرب المتجسد في فناء الصوفي عن نفسه وعن الخلق، وبقائه بمحبوبه المطلق (حياة القلب)، ولهذا التضاد تداعيات نفسية وشعورية يكرسها سعي الصوفي الدؤوب للانتقال من مقام المعرفة إلى مقام الفناء، أي الانعتاق من رق الجسد، للعودة بالروح إلى أصلها الأزلي؛ حيث يطغى الاحساس بالحيرة والحزن المشوب بالرجاء على قلب المريد في مقام الحال الأول، بينما تتغشاه مشاعر السعادة والرضا بالوصال، والدهشة من تجليات الحق، في المقام الثاني.

---

[1] - ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص70.

وتجدر الإشارة إلى أن أبا مدين في شعره في الحب الإلهي لم يوظف المرأة توظيفا مباشرا، إذ لا نكاد نجده يصرح بأسماء النساء في قصائده، باستثناء موضعين اثنين في النونية ورد فيهما ذكر ليلى، ولبنى، وعوضا عن ذلك وظف الشاعر ألفاظا مختلفة دالة على محبوبه المطلق؛ كالحبيب، المحبوب، متلفي، خِلّ، الأحباب...، أو بضمير المخاطب أوالغائب، حيث «اكتفى باستعارة المحتوى الانفعالي للألفاظ، وقطع علاقتها بالمرأة، في تطوير دلالي بارز في مسيرة الشعر الصوفي»[1]، وهاهو يخاطب معشوقه الأقدس بضمير المخاطب، فيقول مشتاقا متحننا في واحدة من أشهر وأروع قصائده:

تَضِيقُ بِنَا الدُّنْيَا إِذَا غِبْتُمو عَنَّا ... وَتَزْهَقُ بِالْأَشْوَاقِ أَرْوَاحُنَا مِنـــــَّا
بُعَادُكُمُو مَوْتٌ وَقُرْبُكُمْ حَيَـــــا ... وَإِنْ غِبْتُمُو عَنَّا وَلَو نَفَسًا مِتْــــنَا
نَمُوتُ إِذَا غِبْتُمْ وَنَحْيَا بِقُرْبِكُمْ ... وَإِنْ جَاءَنَا عَنْكُمْ بَشِيرُ اللِّقَا عِشْنَا
نَعِيشُ بِذِكْرِكُمْ إِذَا لَمْ نَرَاكُـمُ ... أَلَا إِنَّ تِذْكَارَ الْأَحِبَّـةِ يُنْعِشْــــنَا
يُحَرِّكُنَا ذِكْرُ الْأَحَادِيثِ عَنْكُمُ ... وَلَوْلَا هَوَاكُمْ فِي الْحَشَا مَا تَحَرَّكْنَا
وَلَوْلَا مَعَانِيكُمْ تَرَاهَا قُلُوبُــــنَا ... إِذَا نَحْنُ أَيْقَاظٌ وَفِي النَّوْمِ إِنْ غِبْنَا
لَمِتْنَا أَسًى مِنْ بُعْدِكُمْ وَصَبَابَةً ... وَلَكِنَّ فَي الْمَعْنَى مَعَانِيكُمُو مَعَنَا[2]

هي أبيات من أرق أشعار أبي مدين التي مزج فيها الغزل العذري بالتصوف، وقد كنى فيها الشاعر عن الذات الإلهية بضمير المخاطب "أنتم"، للدلالة على التبجيل من جهة، والقرب من جهة أخرى، ولا يخلو التنوع القائم على مستوى الضمير، والنوع، والعدد، في مخاطبة المعشوق المطلق من دلالة في تجربة أبي مدين الشعرية الصوفية؛ فقد حرص عبر هذا التعدد الإشاري على أن «يؤكد باطن المعنى الذي ينطوي عليه رمز الحبيبة الكامنة في "الحقيقة"، ومن ثم وردت في صورتها الظاهرية المجازية إفرادا وجمعا، تذكيرا وتأنيثا، للدلالة على أن "الحقيقة" تشغل الجزء والكل، وتحل في الواحد كالمجموع، فالحقيقة الإلهية "المحبوبة" هي جوهر الوجود، ومركز الفاعل، وهي محجبة وراء الموجودات لمن يراها من الخاصة، ظاهريا في القصائد "المرأة" أو على صورتها، وباطنها يتجلى في أنا المحب قياما ومعنى».[3]

وقد أبرز الشاعر عبر نسيج القصيدة التلويحي تعلقه العظيم بالذات الإلهية، حتى أفناه انشغاله بها، وشوقه إليها عمن سواها، لقد افتتن بتجلياتها وصعق بجمالها، فنراه لا يتصور أن يحيا لحظة دون مطالعة أنوارها، واستشعار كشوفاتها، ودوام اتصاله بها، وهو بهذا المنظور يحقق الحياة في الموت،

[1] - أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ص157.

[2] - أبو مدين، الديوان، ص160-161.

[3] - عباس يوسف الحداد، الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض نموذجا، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2005، ص114.

فتظل حياة الآخرين مجرد موت في نظره، وإن كانت أجسادهم تنبض بالحركة والنشاط، أي أن حال الحياة كما نعرفها ماهي إلا حالة عدم، أي هي برأيه الموت بعينه، «الذي ينتصر عليه (المريد) الساعي إلى تعمير الزمن بالأعمال الصالحة الفاضلة، وعلاوة على ذلك، إنه يتمكن من تحقيق الانتصار على عنصر طالما شغل الناس، بمن فيهم الفلاسفة، وهو الزمن، حينما يتمكن من طيه وجعله في متناوله. إن رفض الصوفي لهذا العالم تعبير قوي عن إرادته في التحرر من كل القيود، بما في ذلك قيود الذات والمجتمع والسلطة والطبيعة».[1]

فأبو مدين يتنفس عشقا، وانقطاع الأنوار الإلهية عنه ولو للحظة واحدة، هو كالموت اختناقا بالنسبة إليه، فهو بهذا لا ينفك يشير إلى نظرته الصوفية لثنائية (الموت والحياة) والتي سبق وتوقفنا عندها في نونيته، والتي يؤكدها في إحدى حكمه قائلا: «الحق تعالى لا يراه أحد إلا مات، ومن لم يمت لم ير الحق».[2]

والمقصود بالرؤية هنا استحضار معاني الصفات الربانية المتجلية في الصور الكونية، والتي يفنى بها الصوفي عن الأغيار، فتنكشف أمامه الحجب لتغمره الأنوار الإلهية المشرقة، وهي رؤية متواصلة حاضرة أبدا في قلب وذهن الصوفي، فليلًا في منامه، ونهارا في صحوه، ولولا هذه المشاهدات لهلك الشاعر صبابة ولقضى وجدا، فهو يحيا على ذكرى الأحبة، ليس له أمل يدعوه للتمسك بالحياة، سوى عودة زمان الوصال والأنس بالمحبوب.

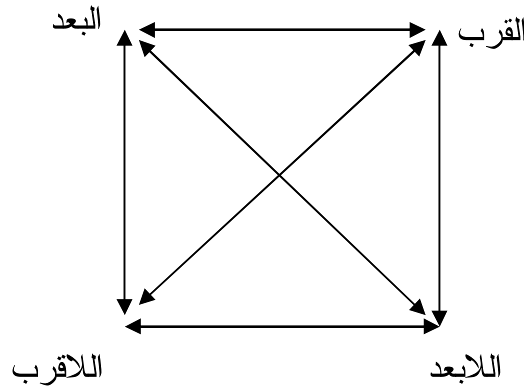
ونلاحظ براعة أبي مدين، وجمال أسلوبه في التلاعب اللفظي القائم على الجناس بين "المعنى"، "معانيكم" و"معنا"؛ فالأولى بمعنى الروح، أي في روحنا وباطننا تسكن ذكريات تجلياتكم، و"معنى" الثانية مفادها الأسرار والأنوار الإلهية، بينما تحيل الثالثة إلى دلالة المصاحبة، ودوام الحضور (بمعنى أن ذكرياتكم ترافقنا على الدوام) وفي ذلك كله تلويح على شدة الإخلاص والتفاني والاستغراق في المحبة.

---

[1] - محمد رضا بودشار، الإنسان والعالم في الخطاب الصوفي في الغرب الإسلامي، منتدى أنفاس نت، تراث ودراسات فكرية، المنشور بتاريخ 11 أيار 2014، على الموقع الإلكتروني:
http://www.anfasse.org/2012-07-03-21-58-09/2010-12-30-15-59-50/5380-2014-05-11-15-00-14

[2] - أبو مدين، الحكمة 73 عن: شرح الحكم الغوثية للنقشبندي، ص183. وقد جاء في شرحها: "أشار بذلك إلى أهل الكمال من السلوك، وهما: المجذوب السالك، والسالك المجذوب؛ فالمجذوب السالك هو الذي حلت عليه العناية أولا بانكشاف الحجب، وتشرقه بالأنوار وفنائه عن الأغيار وحياته وقربه من سرادقات حضرته، وبعد ذلك يتم له السلوك. وأما السالك المجذوب فهو الذي سلك الطريق أولا حتى وصل إلى مقام الفظ والموت، فانكشفت له الحجب حينئذ، وصار من أهل المشاهدات، فعاين بعين بصيرته آخر ما عاينه ذاك أولا... فعليك بالانكسار، فإنه الترياق المجرب لنيل تلك المطالب".

يعاني الصوفي - كما العاشق العذري - حالة صراع دائم بين ضفتين متناقضتين، هما القرب من الذات المعشوقة والبعد عنها، فتتجاذب روحَهُ جراء هذا الصراع مشاعرُ متضاربة، تعزز في داخله الإحساس بالحيرة والتوتر، ويمكن توضيح العلاقات المنطقية للمربع السيميائي حول علاقة هذين البعدين ببعضهما، وبالصوفي على النحو التالي:



- علاقة التضاد بين قيمتي القرب والبعد.
- علاقة التناقض بين قيمتي القرب واللاقرب، وبين قيمتي البعد واللابعد.
- علاقة التضمن بين قيمتي القرب واللابعد، وبين قيمتي البعد واللاقرب.
- علاقة ما تحت التضاد بين قيمتي اللابعد واللاقرب.

فالقراءة التأويلية للمربع السيميائي لثنائية (القرب/ والبعد) تشير إلى أن هذين البعدين هما محور التجربة الصوفية، كما يدلان على عمق التنازع الداخلي الذي يعانيه الشاعر/الصوفي في خضم سلوك طريقه إلى الله؛ فهو في توق وتطلع دائم لتحقيق "القرب" ودوام الاتصال بمحبوبه المطلق، والذي يترجمه تنعمه بالكشوفات الإلهية والإشراقات النورانية، وتلك هي الحياة الحقة في نظر الصوفي، كما يعيش بالمقابل في حزن عميق لافتقاده لذة تلك التجليات، بانقطاع تلك الصلة المقدسة بينهما، عبر بعد الغياب، لأن هذا هو الموت الحق في عينه، فهو بين أمل وخوف، بين رغبة ورهبة، بين سعادة وشقاء، لا يهدأ له بال ولا ينقطع له رجاء، لا يملك من أمره سوى حسن ظنه بمحبوبه، يقول:

قَدْ زَادَ فِيكَ مِنَ الْغَرَامِ تَلَهُّـــــفِي فَإِلَى مَتَى هَذَا الْجَفَا يَا مُتْلِفِـــــي
فِي الْقَلْبِ نِيرَانُ الْهَوَى قَدْ أُشْعِلَتْ فَمَتَى بِوَصْلِكَ نَارُ قَلْبِي تَنْطَفِــــي
وَإِلَى مَتَى هَذَا التَّجَنِّي وَالْقِــــلَى فَعَسَى الْمُعَنَّى مِنْ وِصَالِكَ يَشْتَـــفِي
يَا مَالِكًا رِقِّي بِحُسْنِ جَمَــــــالِهِ هَلَّا تَرِقُّ لِمُسْتَهَــــــامٍ مُدْنَــــفِ
فَبِعِزِّ عِزِّكَ فِي الْهَوَى وَتَذَلُّــــلِي جُدْ بِالْوِصَالِ فَلَيْسَ لِي مِنْ مُسْعِفِ
فَالصَّبْرُ عَنِّي قَدْ غَدَا مُتَرَنِّــــحًا وَالْوَجْدُ بَاقٍ فِي الْحَشَا لَا يَخْــــتَفِي

وَوَعَدْتَنِي بِالْوَصْلِ ثُمَّ هَجَرْتَنِـــــي حَاشَاكَ تُخْلِفُ مَا وَعَدْتَ وَلَا تَـــفِي
وَلَقَدْ كَفَى مَا قَدْ جَرَى مِنْ أَدْمُعِي يَوْمَ الْفِرَاقِ مِنَ الدُّمُوعِ الــــــذُّرَّفِ
وَعَوَاذِلِي رَامُوا سُلُوِّي قُلْـــتُ لَا أَسْلُو وَلَا أُصْغِي لِقَوْلِ مُعَنِّـــــــفِ
فَأَنَا الْمُقِيمُ عَلَى الْهَوَى إِذْ لَمْ أَحُلْ عَنْ حُبِّ مَنْ فَاقَ الْجَمَالِ الْيُوسُـفِي
فَهُوَ النَّبِيُّ مُحَمَّدٌ وَهُوَ الَّـــــذِي تُرْجَى شَفَاعَتَهُ غَدًا فِي الْمَوْقِـــفِ
يَا خَيْرَ مَبْعُوثٍ وَأَكْرَمَ شَافِـــــعٍ كُنْ مُنْقِذِي مِنْ هَوْلِ يَوْمٍ مُرْجِــفِ
صَلَّى عَلَيْكَ اللهُ يَا خَيْرَ الْـــوَرَى مَا لَاحَ بَرْقٌ فِي السَّمَاءِ وَمَا خَفِي[1]

الخطاب موجه لحبيب أبي مدين، الذي من فرط محبة الشاعر له وتعلقه به، زاد تلهفه لقربه وتفاقم شوقه وعذابه، فيسائله مستعطفا: "إلى متى تدوم هذه الحال وتستمر في جفاك وصدودك يا متلفي؟ و"التلف": الزوال والموت، وقد يقصد به أبو مدين الفناء؛ والمعنى: يا قاتلي من فرط جفاك، أو يا آخذي إلى مقام الفناء، إلى متى انتظاري وقد وُقِّدَتْ نيران الهوى في قلبي واشتد لظاها، فلا يطفيها إلا برد وصلك، ولا يشفي سقامي غير لقياك وقربك، فالشاعر «يترجى انطفاء حرارة شوقه إلى الحق تعالى ببث العلوم الإلهية، التي تثيرها الروح الآمرية المنفوخة في جسده السوي، حيث تأتيه بالأخبار الربانية من الحضرة الرحمانية».[2] وقد برع أبو مدين في توضيح تباين حاله بين بعدي الحضور والغياب، أو القرب والبعد، وذلك عبر سلسلة من المطابقات بصيغة الإيجاب؛ كالذي بين "الجفا" و"وصلك"، أو بين "أُشْعِلَتْ" و"تنطفي"، أو بين "المُعَنَّى" و"يشتفي".

ثم ينادي محبوبه الذي تمادى في البين، متذللا مستجديا رأفته ولطفه، واصفا إياه بأسره بجماله الفتان، أي: يا مالكي بجمالك أنا عبدك المملوك الذي لك حرية التصرف فيه كما تشاء، وفي البيت جناس لطيف بين الاسم "رِقِّي" (أي عبوديتي)، والفعل "تَرِقُّ" (أي تشفق وتعطف)، والمعنى: عساك يا مالك أمري ومتلفي ببهائك، ترق لهذا العاشق المدنف (المثقل بالمرض) بحبك، فتجود عليه بالوصال رحمة بحاله.

فسبب المحبة: «ميل الجميل إلى الجمال بدلالة المشاهدة، كما ورد أن الله جميل يحب الجمال، وذلك لأن كل شيء ينجذب إلى أصله وجنسه، وينزع إلى أنسه ووصله، فانجذاب المحب إلى جمال المحبوب ليس إلا لجمال فيه. والجمال الحقيقي صفة أزلية لله تعالى، شاهده في ذاته أولا مشاهدة علمية، فأراد أن يراه في صنعه مشاهدة عينية، فخلق العالم كمرآة شاهد فيه عين جماله عيانا».[3]

[1] - أبو مدين، الديوان، ص132.
[2] - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ص291.
[3] - عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط5، 2006، ص1247.

وأما حقيقتها: ف«أن تهب كلك لمن أحببت، فلا يبقى لك منك شيء»[1]، والعبودية مقام من المقامات الصوفية، ومن أقوال أبي مدين عنها: «لا تكون له عبدا ولغيره فيك بقية رق»[2] ، فالذات المتعالية لا ترضى بالمشاركة، فهي لا تقبل العبد، فتفنيه عنه وتودعه أسرارها، ما لم تكن ذاته خالصة لها وحدها، وذلك بتحررها (الذات) الكلي التام من السوى، أي فرارها من الأكوان، وبينونتها عن النفس والهوى، وخروجها عن إرادتها الذاتية واختيارها الشخصي، فعبوديتك لربك تبدأ حين تنتهي عبوديتك لخلقه.

والملاحظ أن الشاعر في الأبيات لم يطالب حبيبه بعتقه ومنحه الحرية، بل رغب فقط في عطفه وقربه، فالصوفي يستعذب عبوديته لمعشوقه، ويرتضي تملكه له، لأن في ذلك عزًّا وشرفا، ودليلا على إخلاصه في المحبة، بل إنه يرى حريته الحقة متجسدة في عبوديته للحق تعالى، فهي التي تخوله للسمو نحو العالم المطلق، يقول ابن الفارض:

وَادْعُنِي غَيْرَ دَعِيٍّ عَبْدَهَا   نِعْمَ مَا أَسْمُو بِهِ هَذَا السُّمَيْ

إنْ تَكُنْ عَبْدًا لَهَا حَقًّا تَعُدْ   خَيْرَ حُرٍّ لَمْ يَشُبْ دَعْوَاهُ لَيْ[3]

أي لا تذكرني باسمي الذي يدعوني به الناس، وسمني بالاسم الذي يناسب وصفي مع معشوقتي وهو: "عبدها"، فأسمو بها وأصير حرا خالصا لها، فالعبودية إن صحت وثبتت أغصانها في مغارس الإخلاص، عاد العبد حرا، وصار العيش حلوا، ولم يخالط دعواها جحود ولا إنكار. [4]

ويواصل أبو مدين وصف صعوبة حاله في العشق، والتي بلغ فيها أقصى درجات المعاناة والضعف، فلم يعد يطيق احتمال ما يقاسيه من تباريح البين والجفا، لذا يناشد محبوبه ويقسم عليه بعزته وجلاله، وبِذُلِّ عبده وانكساره، أن يرحم قلبه المعنَّى فيقربه إليه بعد طول جفاء، فلا مسعف لحاله ولا خلاص لمحنته إلا بمحبوبه، فالصبر فان، والوجد باق، والسقم ملازم، والقوى خارت، والعهد قائم في انتظار أن يبر المعشوق بوعده بالتلاقي، والذي ارتأى مماطلة أبي مدين في الوفاء به، وحاشاه أن يخلف بوعده فلا يبر به، وفي هذا الاستدراك فائدتان؛ الأولى: تنزيه الشاعر لمعشوقه من العيوب، فهو كامل الأوصاف، المتعالي عن كل نقص، والثانية: رفع معنويات الشاعر وتعليل النفس بقرب الوصال، مما يهون عليه مشقات الطريق، ويغذي قلبه المحترق بالأمل ويمده بالقوة، لمواصلة الدرب وتحقيق المسعى. ومثل ذلك قوله:

---

[1] - المرجع السابق، ص1245.

[2] - أبو مدين، الحكمة 132، عن شرح الحكم الغوثية للنقشبندي، ص271.

[3] - ابن الفارض، عن شرح الديوان، ص106-107.

[4] - ينظر: البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ص106.

أَنَا بِالْبَابِ وَاقِفٌ لِي دَهْرٌ كُلَّمَا رُمْتَ وَصْلَهُمْ أَبْعَدُونِي
لَمْ أَكُنْ لِلْوَصْلِ أَهْلًا ولَكِنْ أَنْتُمُو بِالْوِصَالِ أَطْمَعْتُمُونِي[1]

ولقد انهمرت دموع أبي مدين غزيرة يوم الفراق، ولم تتكفف منذ بان عنه محبوبه، فهي أكثر من كافية لتشفع له عنده، وترقق قلبه القاسي تجاهه، والفراق كناية عن مقام الغيبة ومقام الوحدة، فالواصل في نفس الوقت مفارق لما هو زائل ومتصل بما هو باق، ثم هو مفارق لما هو باق متصل من جديد بما هو زائل، وفي اصطلاح المتصوفة المراد من الفراق: هو أنه لو افترق العاشق عن المعشوق مقدار لمحة واحدة، فذاك يكون مقدار مائة سنة، ويطلقون الفراق على مقام الوحدة أيضا، أي خروج السالك من الوطن الأصلي الذي هو عالم البطون إلى عالم الظهور، فهذا هو فراقه، والعودة من عالم الظهور إلى عالم البطون هو وصاله، وهذا الوصال لا يحصل إلا من الموت الصور. [2]

فمعنى الفراق المقصود في الأبيات، هو عودة أبي مدين إلى عالم الظهور، بعد تحققه بالله في عالم البطون، لذلك فهو يبكي من افتقاده لذة الاتصال، وشوقه لمعايشتها ثانية؛ أي عودته مجددا إلى عالم البطون.

وفوق كل هذه المعاناة أشار الشاعر إلى ما ناله من لوم العذال وقسوتهم، غير أنه خيَّب كل مساعيهم في التفريق بينه وبين معشوقه، وفي حمل الشاعر على نسيانه، والتخلي عن حبه، فهيهات أن ينالوا من عزيمته الصلبة، فهو على المحبة باق، وعلى الوفاء مقيم لا يبرح. والعاذل أو اللاحي: «الجاهل بتجليات ربه وظهوراته في كل شيء»[3]، وهو أيضا الشيطان المقارن للإنسان، فهو يوسوس للشاعر ويلقي في ذهنه الأوهام والشكوك، فيعمل على التفريق بينه وبين من يحب، وهو معنى "الرقيب" أيضا، لكن العاشق إذا حصل على الكشف العرفاني عن المقام الصمداني، لا يعود يتحول عن الإشتغال في أنوار التجليات الربانية، بل يفني حواسه الظاهرة والباطنة بالموت الإختياري. [4] فتنقطع أطماع الأغيار فيه، وييأس اللائمون من محاولة ثنيه عن هواه.

وهنا يفاجئنا أبو مدين بما لم نكن نتوقعه: أن حبيبه المَعْنِي بالغزل ليست الذات الإلهية بل الذات المحمدية، سيدنا وحبيبنا محمد عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم، ذي الجمال الفائق، والشفاعة التي لا ترد، فيرجوه الشاعر أن ينقذه من هول يوم القيامة، بشفاعته التي هي رجاء كل مؤمن، وأمل كل مذنب.

---

(1) - أبو مدين، الديوان، ص156.

(2) - ينظر: أنور فؤاد أبو خزام، معجم المصطلحات الصوفية، مراجعة: جورج متري عبد المسيح، مكتبة ناشرون، بيروت، 1993، ص626.

(3) - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ص297.

(4) - المرجع نفسه، ص61.

والشفيع والمشفع من قولهم: «شفع فلان في الأمر شفاعة أي طلبه بوسيلة أو ذمام (والذمام والمذمة: الحق والحرمة التي يذم مضيعها)، والنبي صلى الله عليه وسلم هو الشفيع المأمول والمشفع المقبول، والشافع المطاع والسائل المجاب».[1] فإنما توسل الشاعر به صلى الله عليه وسلم لكونه أَوْلَى المخلوقات بالوسيلة، لمنزلته الشريفة الرفيعة، وقربه العظيم من الله عز وجل، فهو النبي المكرم، ملاذ المستغيث، والوسيلة العظمى التي لا يخيب معها رجاء، ولا ترد معها حاجة؛ ذلك أن محبة الله عز وجل لرسوله الكريم صلى الله عليه وسلم -وهو أحب خلقه إليه- تستدعي عدم رده، وقبول شفاعته.

ولأبي مدين قصيدة جميلة مسمَّطة في التوسل، قوافيها مرتبة على حروف المعجم، تعرف بـــ"منظومة الوسيلة"، قال في بعض أبياتها متوسلا بالرسول (صلى الله عليه وسلم) على قافية الباء:

يَارَبِّ بِاسْمِكَ فِي أُمُورِي أَبْدَأُ يَا رَبِّ مِنْ ذَنْبِي لِعَفْوِكَ أَبْرَأُ
يَارَبِّ مَنْ لِي؟ مَا لِغَيْرِكَ أَلْجَأُ يَارَبِّ مَا لِي غَيْرَ بَابِكَ مَلْجَأُ
فَبِجَاهِ أَحْمَدَ لَا تُخَيِّبُ مَقْصَدِي

ومنها قوله على قافية الزاي:

يَا رَبِّ إِنْ وَفَّقْتَنِي أَنَا فَائِزُ يَا رَبِّ إِنِّي عَنْ صَلَاحِيَ عَاجِــزُ
يَا رَبِّ كَمْ لِي بِالذُّنُوبِ أُبَارِزُ يَا رَبِّ مَا لِي مِنْ عَذَابِكَ حَاجِزُ
غَيْرَ التَّوَسُّلِ بِالنَّبِيِّ مُحَمَّدِ[2]

وإن كانت أبيات هذه القصيدة لا تظهر بوضوح نظرة أبي مدين كصوفي إلى الحقيقة المحمدية؛ فإن الأبيات التالية تجليها أكثر، حيث جاء في قصيدة حرز الأقسام قوله متوسلا:

بِأَوَّلِهِمْ بَدْءً وَآخِرِهِــمْ بَعْــــثًا مُحَمَّدٍ الْبَدْرِ الْمُشَفَّـــعِ فِي الْحَشْـــرِ
مُحَمَّدٍ الْمُخْتَارِ مِنْ آلِ هَاشِــــمٍ مُحَمَّدٍ الْمَشْهُورِ بِالْفَخْــرِ وَالنَّصْـــرِ
مُحَمَّدٍ الدَّاعِي إِلَى سُبُلِ الْهُــــدَى مُحَمَّدٍ الْمَبْعُوثِ بِالْعِـــزِّ وَالْبِشْـــرِ
هُوَ الْمُصْطَفَى الْمَبْعُوثُ لِلْخَلْقِ رَحْمَةً شَفِيعُ الْوَرَى مِنْ كُلِّ إِثْـــمٍ وَمِنْ وِزْرِ
فَلَوْلَاهُ مَا كُنَّا وَلَوْلَاهُ لَـــــمْ يَكُــنْ بِهَا فُلْكٌ يَجْرِي وَلَا كَوْكَــــبٌ دُرِّي
وَلَوْلَاهُ مَا كَانَ الْحَطِيمُ وَزَمْــــزَمٌ مَعَ الرُّكْنِ وَالْمِيزَابِ وَالْبَيْتِ وَالْحِجْرِ[3]

---

[1] - شمس الدين بن ناصر الدين الدمشقي، جامع الآثار في السير ومولد المختار، تح: نشأت أبو يعقوب كمال، إصدارات دار الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطر، مطبعة الفلاح للبحث العلمي وتحقيقالتراث، الفيوم، مصر، ط1، 2010، مج3، ص237.

[2] - أبو مدين، الديوان، ص178 وما بعدها.

[3] – المصدر نفسه، ص83.

"فالحقيقة المحمدية"، أو "النور المحمدي"، أو "العقل الأول"، أو القطب، أو"حقيقة محمد" صلى الله عليه وسلم، أو "الكلمة المحمدية"، أو الإنسان الكامل... كلها مسميات لمفهوم صوفي خطير، قوامه أن الله تعالى لما توجه لخلق العالم، خلق روحا كليا انبثق منه كل مخلوق على الإطلاق؛ فهو مبدأ الوجود وأصل الحياة والتكوين، وواسطة الخلق ومنبع العالم، منه أو به خلق الله تعالى كل موجود، ويعتبر الرسول صلى الله عليه وسلم أكمل مظاهر هذا التعين؛ فالحقيقة المحمدية هي أكمل مجلى خلقي ظهر فيه الحق، بل هي الإنسان الكامل بأخص معانيه، وإن كان كل موجود هو مجلى خاصا لاسم إلهي، فإن محمدا صلى الله عليه وسلم قد انفرد بأنه مجلى للاسم الجامع وهو الاسم الأعظم (الله)، ولذلك كانت له مرتبة الجمعية المطلقة. وللحقيقة المحمدية عدة وظائف ينسبها إليها الشيخ الأكبر:

1. من ناحية صلتها بالعالم: الحقيقة المحمدية هي مبدأ خلق العالم وأصله، من حيث أنها النور الذي خلقه الله قبل كل شيء، وخلق منه كل شيء، وهي أول مرحلة من مراحل التنزل الإلهي في صور الوجود، وهي من هذه الناحية صورة "حقيقة الوجود".[1] وهو ما يشير إليه أبو مدين في قوله :"أولهم بدءً"، وفي قوله: "فلولاه ما كنا..." إلى آخر المقطوعة، أي سبق كل الأنبياء والموجودات بالتعين.
2. «من ناحية صلتها بالإنسان: يعتبر ابن عربي الحقيقة المحمدية منتهى غايات الكمال الإنساني، فهي الصورة الكاملة للإنسان الكامل، الذي يجمع في نفسه حقائق الوجود.
3. من الناحية الصوفية: هي المشكاة التي يستقي منها جميع الأنبياء والأولياء العلم الباطن. من حيث أن محمدا صلى الله عليه وسلم له حقيقة "الختم" (خاتم الأنبياء)، فهو يقف بين الحق والخلق، يقبل على الأول مستمدا للعلم، منقلبا إلى الآخر ممدًّا له».[2]

وغير بعيد عن معنى التوسل والتذلل والعبودية، قول الشاعر في قصيدة أخرى:

تَذَلَّلْتُ فِي الْبُلْدَانِ حِينَ سَبَيْتَنِــي ... وَبِتُّ بِأَوْجَاعِ الْهَــوَى أَتَقَلَّـــــــــبُ
فَلَوْ كَانَ لِي قَلْبَانِ عِشْتُ بِوَاحِــدٍ ... وَأَتْرُكُ قَلْبًا فِي هَــوَاكَ يُعَـــــــذَّبُ
ولَكِنَّ لِي قَلْبًا تَمَلَّكَهُ الْهَـــــوَى ... فَلَا الْعَيْشُ يَهْنَا لِي وَلَا الْمَوْتُ أَقْـــرَبُ
كَعُصْفُورَةٍ فِي كَفِّ طِفْلٍ يَضُمُّهَا ... تَذُوقُ سِيَاقَ الْمَوْتِ وَالطِّفْـــلُ يَلْعَــبُ
فَلَا الطِّفْلُ ذُو عَقْلٍ يَحِنُّ لِمَا بِهَا ... وَلَا الطَّيْرُ ذُو رِيشٍ يَطِيرُ فَيَذْهَــــبُ
تَسَمَّيْتُ بِالْمَجْنُونِ مِنْ أَلَمِ الْهَوَى ... وَصَارَتْ بِيَ الْأَمْثَالُ فِي الْحَيِّ تُضْرَبُ

[1] - سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص384.
[2] – المرجع نفسه، ص384.

فَيَا مَعْشَرَ الْعُشَّقِ مُوتُوا صَبَابَةً كَمَا مَاتَ فِي الْهِجْرَانِ قَيْسٌ مُعَـــذَّبُ[1]

والمعنى: أبعدني حبك عن أهلي ومنازلي وأوطاني، فصيرني ذليلا شريدا، بعد أن سباني عقلي وعافيتي وشبابي، فزاد سقمي وتفاقمت معاناتي، قال أحمد بن فارس عن هذا الاستلاب: «رأيت الحلاج في سوق القطيعة قائما على باب مسجد ، وهو يقول: "أيها الناس، إذا استولى الحق على قلب أخلاه عن غيره، وإذا لازم احدا أفناه عمن سواه، وإذا أحب عبدا حث عباده بالعداوة عليه، حتى يتقرب العبد مقبلا عليه، فكيف لي ولم أجد من الله شمة، ولا قربا منه لمحة، وقد ظل الناس يعادونني»[2]، فيتمنى الشاعر لو كان له قلبان حتى يعيش بواحد، ويؤثر حبيبه بالثاني خالصا لمحبته وحده، فأبو مدين هنا ينشد التنزيه في المحبة، حتى أنه يرى في وظيفة القلب الحيوية البيولوجية، التي تحفظ حياة الإنسان وتضمن بقاءه، مشاركا ينازع الحبيبة منزلتها العظمى في قلبه، غير أن له قلبا واحدا استحكم عليه العشق، فغدا معلقا بين الحياة والموت، لا هو حي فينعم بعيشه، ولا هو ميت (يفنى) فيستريح.

ويشبه أبو مدين حالة الحيرة والضيق والتخبط التي يعيشها، بصورة لطيفة في منتهى الإيحاء والتعبير: مشهد عصفورة صغيرة مقصوصة الجناحين مغلوبة على أمرها، تنتفض في كف طفل صغير لا يعي خطورة ماهو فاعل بها، يكاد من ولعه بها أن يكتم أنفاسها من شدة احتضانه لها، فلا هو يدرك معاناتها فيرأف بحالها ويخفف من ضغطه عليها، ولا هي تقوى على الطيران فتفر بجلدها من جحيم العذاب.

فما أروع إسقاط الشاعر عذابه في العشق على حال هذه العصفورة السجينة، سلب منه العشق لذة الحياة، فصار ينشد الموت ولا يناله، فكل من الصوفي والعصفورة يتوق للحرية ويسعى للانعتاق من أسره، وقد أصاب الشاعر في اختيار العصفورة للتمثيل على حاله؛ فالطير أقرب رمز على الحرية والسمو والانطلاق، غير أن حرية العصفورة تتحقق بطيرانها وهروبها، بينما لا يتحرر الصوفي إلا بموته (فنائه) وانمحاء أثره ورسمه، يقول أبو مدين: «ما وصل إلى صريح الحرية من بقي عليه من نفسه بقية».[3]

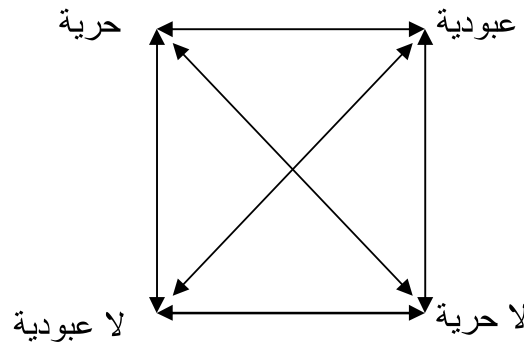
فللحرية مكانة مهمة في التصوف، وفهم الصوفية لها فهم جميل ملفت، وقد مثل أبو مدين بيدي الطفل التي تضيق الخناق على الطائر، على قيود النفس من الشهوات والأهواء التي تستعبد الصوفي وتحول دون انعتاقه، فحقيقة الحرية في كمال العبودية لله سبحانه، والتي لا تكون إلا بالتخلص من رق

[1] - أبو مدين، الديوان، ص109.

[2] - لويس ماسينيون وبول كراوس، أخبار الحلاج، أو مناجيات الحلاج، التكوين للطباعة والنشر، دمشق، 2006، ص58.

[3] - النقشبندي، شرح الحكم الغوثية، ص99.

من سواه من الأغيار، يقول الإمام القشيري: «إن الذي أشار إليه القوم من الحرية هو ألا يكون العبد تحت رق شيء من المخلوقات، لا من أعراض الدنيا، ولا من أعراض الآخرة، فردا لفرد (أي الله)، لم يسترقه عاجل الدنيا، ولا حاصل هوى، ولا آجل منى، ولا سؤال ولا قصد ولا أرب (أي حاجة) ولا حظ».[1] ويمكننا التمثيل على هذا الصراع بين عبودية الصوفي وحريته بالمربع السيميائي التالي:



- تنشأ علاقة التضاد بين "العبودية والحرية".
- وتقوم علاقة التناقض ين كل من: "العبودية واللاعبودية"، وبين "الحرية واللاحرية".
- وتتجسد علاقة التضمن بين ثنائية "عبودية، لا حرية"، وكذلك بين "حرية، لا عبودية".

من المخطط يتبين لنا أنه كلما قل حظ الصوفي من الأغيار، زاد حظه من الانعتاق والفناء، والعكس صحيح، فتمام حرية الصوفي لا يتحقق إلا بتمام عبوديته للحق، والتي لا تكون إلا بتمام انعتاقه من الخلق، أي بالفناء التام عن السوى، وهو ما يؤكده الشاعر في البيت الأخير؛ فبعد أن وظف من جديد شخصية "قيس بن الملوح"، للتعبير عن هول معاناته واستغراقه في العشق، فيصرح بشيوع تسميته في الحي بالمجنون، حتى صار مضرب المثل بين أهله في الوله من فرط المحبة، هاهو يوجه خطابه إلى غيره من العشاق الصوفيين، سائلا إياهم بأن يتبعوا نهج المجنون فيموتوا من الشوق، كما مات هو من هجران ليلى له، فلا حياة إلا بالغرام، فإن مات المريد (أي مات قلبه في محبة الحق) اكتسب وصف الحياة، لأن ما في باطن الصوفي من شوق لمحبوبه يقوم مقام الروح له.

إن الموت تتويج للعشق وتثمين له، فـــ«المحب إذا رام من حبه غير المعاناة، فهو مردود عن باب محبوبه، وإن المحب إذا لم يتعرض للجمال حتى يفنى فيه، فهو محسوب على أضعف وأقل أنواع الحياة، أليس أن الجنة حفت بالمكاره؟ فكذلك المحب يحوم حول أسباب فنائه في محبوبه إلى أن يلقاه،

---

[1] - عبد الحليم محمود، شيخ الشيوخ أبو مدين الغوث، حياته ومعراجه إلى الله، ص84.

ولا يقبل صدا ولا هجرا ولا يأسا»[1]، وذلك عينه مذهب أبي مدين وديدنه الذي لا يحيد عنه أبدا، فهو من خلال النماذج الشعرية السابقة لا ينفك يعاني، ويبكي، ويتوسل، ويتذلل، ويتشفع، ويشتكي، ويرافع في الحب، لا يكل من المحاولة، ولا يمل من الاستعطاف، كلما ازداد شوقه لمحبوبه، ازداد إصراره وثباته، حتى ينال مراده ويحقق الغاية من التصوف وهي الاتصال بالحق سبحانه وتعالى. وهاهو يدعو السالكين إلى الذوبان في الهوى، والانضواء تحت لواء المحبة، وألا يحفلوا بلوم الجاهلين، موظفا ما خبره في تجربته العرفانية مما سبق الإشارة إليه من معان صوفية في الأشعار المدروسة (الفناء، التخلي عن السوى، الحرية...)، فيقول في إحدى موشحاته:

إِنْ شِئْتَ أَنْ تَقْــــرُوبْ قُرْبَ الْوِصَــــالْ
هِمْ فِي هَوَى الْمَحْبُــوبْ وَلَا تُبَــــــــالْ
إِنْ شِئْتَ أَنْ تَــــــرْقَى فَخَلِّ الْأَكْـــــوَانْ
وَ افْنَ وَمُتْ عِشْــــقًا يَكُنْ لَكَ الشَّـــانْ
وَاتْبَعــــــْ الْحَقَّــــــا وَادْخُلْ لِلْمَيْـــدَانْ
كَيْ تَبْلُوغَ الْمَطْـــلُوبْ عَلَى الْكَمَـــالْ
هِمْ فِي هَوَى الْمَحْبُوبْ وَلَا تُبَــــــــالْ
اَلْوَصْلُ مَا أَحْــــلَاهْ وَالْهَجْرُ مُـــــرّْ
يَا سَعْدُهْ يَا بُشْـــــرَاهْ مَنْ كَانَ حُــــرّْ
وَالْغَيْرُ يَا بَلْــــــوَاهْ مَنْ هَامَ فِي غِيرُهْ
لَقَدْ هَوَى الْمَتْعُـــــوبْ وَالْغَيْرُ سَـــــالْ
هِمْ فِي هَوَى الْمَحْبُوبْ وَلَا تُبَـــــالْ[2]

وعن صبره على مشقة الطريق، وتحديه مصاعب وأهوال العشق، يقول شاكيا مسترحما:

كَمْ صُدُودٍ وَكَـــمْ قِـلَا وَوِصَالِي بِكُمْ غَــلا
لَوْ صُلِي الْقَلْبُ فِي لَظَى مَا سَلَاكُمْ وَمَا قَـــلا
عَذِّبُوا كَيْــفَ شِئْتُـــمْ فَعَذَابِي بِكُمْ حَــــلا
هَاجَرَ النَّوْمُ مُقْلَـــــتِي وَاصْطِبَارِي تَرَحَّلا

---

[1] - عبد الحق الكتاني، المحب والمحبوب (شرح تائية الحراق وابن الفارض في الحب الإلهي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2006، ص49.

[2] - أبو مدين، الديوان 208- 209.

مُطْلَقُ الدَّمْعِ مُرْسَـــــلٌ وَعُذُولِي تَقَــــوَّلا
وَدُمُوعِي تَوَاتــــــرَتْ فَوْقَ خَدِّي تَسَلْسُلا
فَارْحَمُوا مُغْرَمًا بِكُـــــمْ فِي هَوَاكُمْ تَغزَّلا[1]

فرغم صدود الحبيب وإعراضه، ورغم نيران الهوى المستعرة في قلبه، يأبى الشاعر أن يتراجع عن عشقه، فكلما زاد عذابه زاد إصراره، وزاد استعذابه للمعاناة، وازدادت حاله سوءً؛ فالوجد باق، والصبر فان، والكرى مجاف، والدموع متهاطلة متتابعة كوابل من المطر لا تنقطع، قد غلبه الشوق فلا يقوى على حبسها، والبكاء عند الصوفي من الله، وإلى الله، وعلى الله؛ فالبكاء من الله: لطول تعذيبه بالحنين إليه إذا ذَكَرَ طول المدة إلى لقائه، والبكاء من الفرق لما توعده المقصر، والبكاء من الفزع للإشفاق مما يحرم من الوصول إليه، والبكاء إلى الله: بالحنين، ووله العقل، والتأوه والوقوف بين يديه برقة الشكوى إليه، والتمرغ على بساط الذل زلفى إليه، ومخافة أن ينقطع الطريق فيعسر الوصول إليه، وحياء منه. ثم البكاء على الله: إذا أبطأ عليه مما عوده، والفرح من الوصول إليه إذا أصابه اليسر، كالصبي الرضيع يرتضع ثدي أمه وهو يبكي. [2]

وما تسح عيون العاشقين من عبرات غزيرة إلا لعجزهم عن احتمال جفاء الأحبة، في انتظار أن يجود الحبيب بوصلة تشفي الفؤاد المحترق، فالبكاء شفيع الصوفي في دعائه، تراه يقرّح الخد ويدمي العين، ويتضرع ويتذلل طالبا الرحمة والوصال، وله مما يقاسيه من تباريح الغرام أعظم الشواهد على صدقه في محبة معشوقه، الذي إليه يرجع الأمر المطلق والحكم المحقق. ومن علامات الإخلاص في المحبة كتم سرها صوناً لقداستها، غير أن العاشق الصوفي وإن اجتهد في إخفاء ما يقاسيه من لوعة الهجر ونار الصبابة، يكشِفُه دمعه الجاري، فلا حيلة له في التحكم في عبراته المتلاحقة تباعا على وجنتيه، يقول ابن الفارض:

سِرُّكُمْ عِنْدِي مَا أَعْلَنَـــــــــــه غَيْرُ دَمْعٍ عَنْدَمِيٍّ عَنْ دُمَيْ
مُظْهِرًا مَا كُنْتُ أُخْفِي مِنْ قَدِي مِ حَدِيثٍ صَانَهُ مِنِّيَ طَيْ[3]

و"عندميّ" نسبة لنبات العندم وهو أحمر اللون، أي دمع أحمر لاختلاطه بالدم، و"دُمَيْ" تصغير للدم، و"الحديث القديم" أسرار المحبة الساكنة في قرار القلب، التي صانها مِنِّيَ طَيٌّ في فؤادي[4]، ويقول شاعر آخر:

[1] - المصدر السابق، ص143.
[2] - ينظر: عبد المنعم حفني، الموسوعة الصوفية، ص838- 839.
[3] - ابن الفارض، عن: شرح ديوان ابن الفارض للبوريني والنابلسي، ص125.
[4] - ينظر: البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ص125- 126.

تَمَلَّكْتُمُو عَقْلِي وَطَرْفِي وَمَسْمَعِي وَرُوحِي وَأَحْشَائِي وَكُلِّي وَأَجْمَـــــعِي
وَتَيَّهْتُمُونِي فِي بَدِيعِ جَمَالِكُمْ وَلَمْ أَدْرِ فِي بَحْرِ الْهَوَى أَيْنَ مَوْضِعِي
وَأَوْصَيْتُمُونِي لَا أَبُوحُ بِسِرِّكُمْ فَبَاحَ بِمَا أُخْفِي تَفَيُّضُ أَدْمُعِـــــــــــي(1)

هذه الأبيات هي بداية لقصيدة من أشهر وأرق أشعار الحب الإلهي، التي كثيرا ما طرب كبار الصوفية لكلماتها وهي تُرَدَّد في مجالس الذكر والسماع، وإن كان الغالبية ينسبونها إلى أبي مدين الغوث، فإنها تعود - حسب الباحث بديار البشير محقق ديوان أبي مدين- للشاعر الصوفي المغربي"مالك بن المرحل" (ت 699هـ) (2)، والشاعر في البيت الثالث يؤكد أن بث الهوى وإفشاء سر المحبة لم يكن حاصلا عن إرادته، ولا كان قاصدا البوح بما به من غرام، وإنما ذلك من غلبة الحال، فما أعلَنَ سرَّه وفضحَ أمرَه إلا دموعُهُ الحارة المنهمرة من شدة الوجد.

وعلى العموم فإن المعاناة سمة لصيقة بالحب بكل أنواعه، ولا سيما الحب الإلهي الذي تمثل فيه ركيزة أصلية؛ فالسهاد، والوجد، والاكتئاب، والبكاء، واللوعة، والشوق، والاصفرار، والنحول، والسقم، والنوح... هي رموز للمجاهدات الجسمية والروحية التي يَعْبُر الصوفي من خلالها إلى عتبات الفناء في الحقيقة المحبوبة.

وقد ورد في القصيدة ذاتها قول الشاعر:

وَمِنْ عَجَبٍ أَنِّي أَحِنُّ إِلَيْهِمُـــــــو وَأَسْأَلُ شَوْقًا عَنْهُمُو وَهُمُو مَعِــــــي
وَتَبْكِيهِمُو عَيْنِي وَهُمْ فِي سَوَادِهَا وَيَشْكُو النَّوَى قَلْبِي وَهُمْ بَيْنَ أَضْلُعِي(3)

بعد أن بث الشاعر ألوان مكابداته جراء المحبة في الأبيات السابقة، إذا به يتعجب من نحيبه وشكواه، فكيف يحن إلى من هو أقرب إليه من حبل الوريد؟! فإن كان محبوبه حاضرا في الحسن فهو يشاهده، وإن غابت تجليات جماله عن ناظريه كان معه في خاطره وفي قلبه، ففي الأبيات تقرير بحصول الاتصال الدائم بين الشاعر والذات العلية، أي أن المحبوب الذي أهواه معي لا يفارقني أبدا، إن بكته عيني فهو في سوادها، وإن اشتاقه قلبي فهو بين أضلعي ساكن في سويداء الفؤاد. وفي هذا المعنى يقول ابن الفارض:

مَا لِلنَّوَى ذَنْبٌ وَمَنْ أَهْوَى مَعِي إِنْ غَابَ عَنْ إِنْسَانِ عَيْنِي فَهُوَ فِي(4)

ويقول أبو مدين:

(1) - أبو مدين، الديوان، ص236.

(2) - بديار البشير، هامش تحقيق ديوان أبي مدين، ص236.

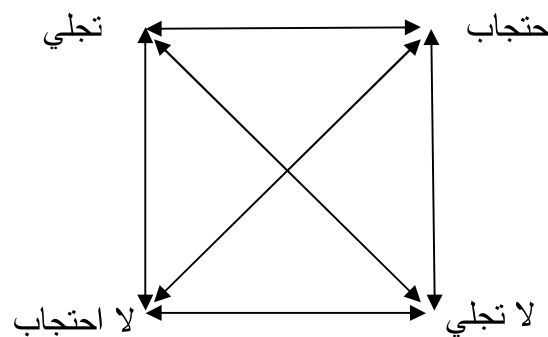
(3) - أبو مدين، الديوان، ص236.

(4) - ابن الفارض، عن: شرح ديوان ابن الفارض للبوريني والنابلسي، ص311.

هَذَا الْحَبِيبُ الَّذِي فِي الْقَلْبِ مَسْكَنُهُ عَلَيْهِ ذُقْتُ كُؤُوسَ الذُّلِّ وَالْمِحَنِ
عَلَيْهِ أَنْكَرَنِي مَنْ كَانَ يَعْرِفُنِــــــي حَتَّى بَقِيتُ بِلَا أَهْلٍ وَلَا وَطَنِ[1]

فبكاء الشاعر غياب محبوبه هو بكاء رغبة وليس بكاء افتقاد؛ بمعنى أنه لا يشكو من البعاد في نحيبه، بقدر ما يترجم من خلاله توق الصوفي الملحّ للموت، والفناء والاضمحلال في معشوقه المطلق، ذلك أن البعد عن الحق إنما هو اِلتفات من العبد إلى سواه، واشتغال خاطره بمفاتن الدنيا الملهية التي تحجب عنه الطريق إلى النور، الأمر الذي يجتهد كل صوفي في نفي حصوله في محبته النقية الخالصة لله، لأن «غيبته (الحق) عن العين استتاره في الحسن، بسبب شهود صور الأكوان الساترة له باعتبار النظر إليها، وكونه في القلب بسبب انكشافه للبصيرة القلبية وشهود فناء الأكوان، في وجود الحق».[2] ومن هنا قال أبو مدين: «إذا ظهر الحق لم يبق معه غيره»[3]، وقد روى عنه الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي أنه واحد ممن «لا يرون سوى الله في الأكوان»[4]، وقال عنه أيضا: «شيخنا أبو مدين - رضي الله عنه- الغالب على قلبه وبصره مشاهدة الحق في كل شيء»[5]، فمعشوقه دائم الحضور لا يغيب أبدا، غير أنه مستتر منكشف؛ مستتر بحجب جماله المتجلي في الكثرة المتجسدة في الموجودات، منكشف بفردانيته في البصائر المستنيرة والقلوب الحية.

فعلاقة الحق بالعبد يسقط منها "البعد" فلا يبقى سوى "القرب" وحده، وهي علاقة لا تعترف بالتضاد الحاصل بين الــ"هنا" والــ"هناك"، بل ترتكز في أساسها على ثنائية "الظهور والاستتار"، بالمفهوم الذي يحيل إلى مدلول القرب الدائم الذي يدحض معنى البعد، وتنتفي بحكمه المسافات بينهما، ولعل المربع السيميائي التالي يوضح أكثر طبيعة هذه العلاقة الملتبسة:



---

[1] - أبو مدين، الديوان، ص158.
[2] - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج1، ص312.
[3] - أبو مدين، الحكمة 6، عن شرح الحكم الغوثية للنقشبندي، ص65.
[4] - عبد الحليم محمود، شيخ الشيوخ أبو مدين الغوث، حياته ومعراجه إلى الله، ص135- 136
[5] – المرجع نفسه، ص136.

تنشأ علاقة التضاد بين ثنائيتي "الاحتجاب والتجلي"، وعلاقة التناقض بين "الاحتجاب واللا احتجاب"، وبين "التجلي واللا تجلي"، بينما يتجسد التضمن بين كل من "الاحتجاب واللا تجلي"، وبين "التجلي واللا احتجاب".

ويفضي تحليل العلاقات بين الثنائيات في المربع أعلاه إلى القول بالوحدة السارية في الكثرة، أو بصدور الكثرة عن الوحدة؛ فالصوفي يعتبر كل المخلوقات رمزا للحق المتجلي في مظاهرها المختلفة، ودليلا عليه سبحانه وتعالى، «وعلاقة الظاهر بالمظهر أو الصورة علاقة جدلية بين غياب أحدهما وحضور الآخر، فالظاهر هو الحق تعالى في المظاهر والصور التي هي نحن، وهذه الكثرة الموجودة من حولنا، فمن شهد المظاهر والصور احتجب بها عن رؤية الظاهر فيها وهو الحق تعالى، أما من فني عن رؤية الظاهر والصور، فإنه حتما سيقع على الواحد الظاهر فيها وهو الحق تعالى، وتنتهي المعادلة إلى أن حضور أحدهما يحجب حضور الآخر، ومن هنا قال الحلاج: "ما رأيت شيئا إلا رأيت الله فيه"، لا على معنى الظرفية إنما على معنى التجلي بما يليق بالمتجلي».[1]

فالسالك في تجربته الذوقية يطارد حلما واحدا، وهدفا لا محيد عنه، هو تجاوز الحجب ورؤية الأنوار الإلهية، فيتحقق له بذلك الفناء في محبوبه المطلق، فهو في خضم هذه الطريق يتأرجح بين حالين؛ حال ترقب الكشوفات (محجوب عنه)، وحال الفناء (مكشوف له)، فمحبوبه إما مستَتِر متخف عنه، أو مُنْكَشِفٌ ظاهرٌ له، وهو في الحالتين حاضر قريب أبدا، ليس من مريده فحسب بل من كل الذوات، حتى أن كينونة الوجودِ وأعيانِهِ كلِّها متوقفةٌ على تجلي الحق في مختلف صورها ومظاهرها؛ «فإذا لم يكن الحق تعالى ظاهرا في المظاهر والصور عُدِمَتْ ولم يكن لها أثر، ومثل هذه المعاني ليست بعيدة عن قوله تعالى: "فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ الله"[2]، ووجهه تعالى ذاته المنزهة، وفي قوله تعالى أيضا: "وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنْتُمْ"[3]، و "وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيد"[4]». [5]

«لما أراد (الله) تعالى أن يفتح كنز الذات بمفتاح الصفات، تجلى على أرواح العارفين بجمال العشق، وظهر لهم بصفات خاصة، وأنهم حصلوا في كل صفة لباسا؛ فمن العلم علما، ومن القدرة قدرة، ومن السمع سمعا، ومن البصر بصرا، ومن الكلام كلاما، ومن الإرادة إرادة، ومن الإرادة إرادة، ومن الحياة حياة، ومن الجمال جمالا، ومن العظمة عظمة، ومن البقاء بقاء، ومن المحبة محبة،

---

(1) - أمين يوسف عودة، قراءة سيميائية صوفية في طواسين الحلاج، موقع طواسين للتصوفوالإسلاميات، 2015، على الموقع الإلكتروني: http://tawaseen.com/?p=1653

(2) - البقرة، من الآية 115.

(3) - الحديد، من الآية4.

(4) - ق، من الآية16.

(5) - أمين يوسف عودة، قراءة سيميائية صوفية في طواسين الحلاج، مقال على الأنترنت (مرجع سابق).

ومن العشق عشقا؛ كانت كل هذه (هو)، فبرز (هو) فيهم، وأثرت الصفات فيهم، والصفة قائمة بالذات، فأصبحت صفتهم قائمة من أثر ذلك؛ لا يوجد من "الحلول" شيء في هذا العالم: العبدُ عبدٌ والربُّ ربٌّ».[1]

فالحق تعالى حاضر في العبد حضورا يليق بربوبيته، وحسنه سبحانه المتجلي فيه هو علة وجود هذا العبد، وسر ظهوره وتعينه في الكون، وهذا يقودنا للحديث عن قناعة صوفية حول علاقة المحب بالمحبوب، قائمة على أن المحبوب (أي الذات الإلهية) أسبق في المحبة من المحب (أي الإنسان)، ف«الحب الصوفي مبادرة إلهية، فالله يذكر العبد، ويطلبه، ويعرفه، ويحبه، قبل أن يهتدي العبد إلى هذا الذكر والطلب والمعرفة والحب»[2]، وهذا ما عبر عنه أبو مدين في أبيات وردت في إحدى قصائده الزجلية يقول فيها:

كَانَ ظَنِّي أَنَّنِي نَعْشَـــــقْ وَهْوَ لِي يَعْشَقْنِي
أَنَا نْبَعُدْ وَهْوَ لِي يَلْحَـــقْ صَارَ بِي أَرْفَـقْ
أَنَا مُغْرِبْ وَهُوَ فِي مَشْرِقْ وَهْوَ لِي يُشْـرِقْ
تَجَلَّى الْحُبُّ تدَلَّى فَدَنَـــا سَاعَةَ الذِّكْـــرِ
فَمَحَتْ وِحْدَتُــنَا إِثْنَتَنَـــا وَاخْتَفَى سِـرِّي
فَسِهَامُ الْبَيْنِ دَعْ تَرْشُقُنِـي مَا لَهُ مَا لِـــي
أَنَا نَهْوَاهْ وَهُوَ يَعْشَقْـــنِي سَلِّمُوا لِحَالِـــي
سَاقَنِي لَمَّا بَدَا يُنْشِقُـــــنِي نَشْرَهُ الْغَالِـــي
وَهْوَ لِي رُوحْ أَقَامَ الْبَــدَنَا وَهْوَ فِيَ يَسْرِي
لَا تَعُومُوا تَغْرَقُوا فِي بَحْرِنَا ذَاكَ هُوَ بَحْرِي[3]

يعتبر الصوفية أن بداية الحب كانت إلهية، من الله تعالى للإنسان، ثم منَّ اللهُ تعالى به على الخواص المصطفين من خلقه، فالحب كالمعرفة، منحة ربانية وليس شيئا ينال، فعشق الإنسان لربه ليس إلا نتيجة حب الله له واختياره إياه، يقول أبو يزيد البسطامي: «غلطت في ابتداء أمري، حسبت أني ذكرته، فإذا هو ذكرني قبل ذكري له، وحسبت أني أطلبه وأني أعرفه، فإذا هو عرفني قبل

(1) - روزبهان بقلي شيرازي، كتاب عبهر العاشقين، الفصل الحادي والثلاثون: كمال المعشوق، نقلا عن: موقع يوسف زيدان للتراث والمخطوطات على العنوان الإلكتروني:

http://www.ziedan.com/dewan/3.asp

(2) - وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص45.

(3) - أبو مدين، الديوان، ص204- 205.

معرفتي له، وحسبت أني أعبده، فإذا هو قد جعل خلائق الأرض في خدمتي»[1]، فثمة علاقة حبية ورابطة أزلية بين الخالق والمخلوق، تتمثل في سر الخلق وعلة الوجود؛ إذ يرى ابن عربي أن الحب الإلهي للبشر «يصدر عن صفة الجمال الإلهي الذي أشرق على الكائنات في حالة ثبوتها الأزلي، فأخرجها من بطونها داخل العالم الإلهي إلى ظهورها الوجودي، وبذلك جاء وجودها مظهرا للجمال الإلهي الأزلي، وسبب ذلك الظهور حب الله القديم في أن يعرف، وكان تجليه في العالم لأجل هذه الغاية... إن الحب الإلهي للعالم هو الدافع إلى الإيجاد والتجلي، وبالتالي إلى اغتراب تلك الموجودات وانفصامها عن أصلها الإلهي. أما مبدأ الحب: فهو إرادة المعرفة؛ أي معرفة الله ذاته وصفاته في صور وأشكال خارج ذاته، لذلك كان حبه للعالم هو في واقع الأمر حب لنفسه، لأنه لا يرى سوى ذاته، وصفاته، متجلية في أشكال الموجودات».[2]

وحب الله للإنسان يفوق حب الإنسان لله؛ لأنه الله هو الأكرم، فهو مصدر الحب، بل الحب ذاته، وقد عبر الصوفيون عن تقديرهم الكبير لحب الله لعباده، فمحبة الله لخلقه أصل، ومحبة العبد له محبة الفرع لأصله، وقد حدا هذا التقدير بأبي يزيد البسطامي، أن استوحى موقفا جديدا مبتكرا، يجمع بين حب الصوفي لله، وحب الله لعباده؛ وفي هذا جمع بين الحياة مع الله في التصوف، والحياة مع الناس في المجتمع، فعمل على تحسين الخُلُق مع الحق، كأساس لتحسين الخُلُق مع الخَلْق، وفي هذا دعوة لنشر الحب على مستوى الإنسانية. [3]

ويقابل الحب الإلهي الذي غمر الوجود بأسره: حب الإنسان لله، حيث اتجه الصوفية إلى الله بفعل من أفعال المحبة البشرية؛ فما دمنا قد ولدنا في تيار الحب الإلهي الذي يغمرنا، فإن هذا الحب يعود مرة أخرى إلى منبعه. [4]

ولقد بنى صوفية الإسلام مذهبهم في الحب الإلهي بنوعيه؛ حب الله للإنسان، وحب الإنسان لله، على الآية الكريمة: «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَنْ يَرْتَدِدْ مِنْكُمْ عَنْ دِينِهِ فَسَوْفَ يَأْتِي اللهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ

---

[1] - علي بن الحسين أبو الفضل الفلكي (السهلجي أو السهلكي)، النور من كلمات أبي طيفور، تح: عبدالرحمن بدوي، (شطحات صوفية)، وكالة المطبوعات، الكويت، ط2، 1978، ص124.

[2] - عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص85.

[3] - ينظر: وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص45.

[4] - ينظر: إمام عبد الفتاح إمام، أفكار ومواقف الحب الإلهي والحب البشري، مقال منشور بتاريخ: 22 نوفمبر 2013، على موقع الأهرام اليومي على العنوان الإلكتروني:
http://www.ahram.org.eg/NewsPrint/243844.aspx

أَذِلَّةٍ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى الْكَافِرِينَ»[1]، فاعتبروها دعوة صريحة إلى الحب بنوعيه، فلبوها مغتبطين فرحين.

والشاعر في النص أعلاه يصرح بوضوح أن حركة الحب الصوفي تنبع من الذات العلية، التي تبث رحيق الحب العذب في قلب المحب، فتلهب قلبه وجدا وشوقا، فأبو مدين تخلص من تعلقه بالدنيا، وصرف ذاته كلية لعشق محبوبه المطلق، وذكره، فأثمرت استماتته وجهوده المضنية، وأضحى الحب متبادلا بينه وبين الله إذ بادله حبا بحب، فخصه بكشوفاته، وإشراقاته (صار بي أرفق، وهو لي يشرق)، ليكتمل احتفاء محبوبه به بانتهائه إلى حالة الفناء، وفي قوله: "تجلى الحب فدنا فتدلى" إشارة إلى قوله تعالى في الآية الكريمة: « وَهُوَ بِالْأُفُقِ الْأَعْلَى، ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى، فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى، فَأَوْحَى إِلَى عَبْدِهِ مَا أَوْحَى».[2] فمن الواضح أن هذه الإشارة تفيد معنى القرب؛ وإن اختلف المفسرون في المقصود بالداني من الرسول -صلى الله عليه وسلم- أهو الباري عز وجل، أم جبريل عليه السلام، إلا أنه لا غرو أن أبا مدين يشير في الأبيات إلى قربه الشديد من محبوبه المطلق في حالة الفناء، "ساعة الذكر"؛ أي «الحضور الذي يورث الشهود والفتح، وكل موجود هو مجلى يوصل للمتجلي، فهو مُذَكِّرٌ به، والذكر فعل للحق في محل هو العبد، وتنحصر همة العبد في التجرد الكلي عن كل تأثير ، لتهيئة المحل تهيئة كلية، ليضحي الحق هو الذاكر، والعبد هو المذكور».[3]

وبمجرد تهيؤ ذات المريد لتقبل الواردات الإلهية، تنهال عليه الإشراقات النورانية، ويدخل في مرحلة شهود الحق فيتلقى أسرار المعرفة الربانية، التي كنى عنها أبو مدين بـ"النشر الغالي"، فقربه من معشوقه الأعلى عظيم، حتى أضحى كالروح النورانية المشرقة التي تسري في داخل الشاعر، فيحيا بها بدنه المعتم، وتتحقق بذلك حياة الشاعر بالله بعد موت ذاته عرفانيا وفنائها عن السوى. ففناء الشاعر هو بقاء الله، وهذا يعبر عن مقام الجمع أو الاتحاد؛ «بين المحب والمحبوب، لكنه اتحاد خاص لا يعدو أن يكون قربا من الله، وسكرا بحبه، وإشغالا له عن نفسه... اتحاد ليس فيه امتزاج بين الطبيعتين الإلهية والإنسانية... هو إلغاء لوعيه لذاته، وإيقاظ لوعيه لذات جديدة هي ذات الله، وهو وعي روحي جديد، بذات جديدة كأنها ذاته القديمة الحقيقية».[4]

وأوافق رأي الباحث السوري في التراث الصوفي محمد راشد حين يقول عن الفناء: «لا يسعني إلا أن أقرر بأن الفناء ليس فناء في الله أبدا. إن شعور الصوفي بأنه فني في الله هو مجرد شعور

[1] - المائدة، من الآية 54.

[2] - النجم، من الآيات 07 إلى 11.

[3] - سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص487 بتصرف.

[4] - وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص44.

فحسب خاص به، لأن فناء الصوفي في الله يقتضي وصوله إلى الله ماديا ومن ثم الفناء به، وهذا مستحيل قطعا. وبحدود رؤيتي المتواضعة أن كل ما في الأمر أن الحب الإلهي يستغرقه فيفنى عن نفسه وعن العالم ذَهُولا نَشْوانا، فيحسب أنه فني في الله... إذن فالفناء مجرد شعور أو تصور أو توهم يخاله الصوفية حقيقة... وما هو بحقيقة... وذلكم هو المستحيل»[1]، فالفناء في حقيقته لا يعني زوال الجسد، ولا تمازج في المادتين الإلهية الإنسانية، بل هو حالة شعورية وجدانية، جوهرها غياب الاحساس بالأنا، إذ يفقد الفاني خاصية التميز الذاتي، بتلاشي شعوره بوجوده الحسي، أو بوجود الأغيار من حوله، نتيجة الاستغراق الكامل في ذات الباري جل وعلا.

يسقط أبو مدين في الأبيات مشهد الدنو والقرب في الآيات الكريمة، بين الرسول صلى الله عليه وسلم وبين الذات العلية أو جبريل عليه السلام، على حالة الدنو والتماهي في المعشوق التي اختبرها في تجربة الفناء، وقد عبر الشاعر عن الذات العلية "بالْحِبِّ" بالكسر (أي المحبوب) أو "بالــحُبِّ"؛ فــ«الحُبُّ هو من أعظم أسماء الله الحسنى، فهو سبحانه وتعالى "الحُبُّ" عينه، وهو المحبوب، وهو الودود من "الودّ"، والحب مقام إلهي وصف به سبحانه نفسه حين قال: [يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَه] [2]». [3]

لقد ورد على باطن الشاعر ذكر ارتقى به إلى العالم الأسمى، إذ تجلى الخالق وتدلى فدنا من عاشقه في المقام الأجلى، فسقطت كينونة العبد، وفنى في صفات معشوقه، فمحا تحقُّقُهُ بالوحدة الذاتية معه إثْنِيَتَهُمَا، واختفى المذكور (العبد)، ولم يبق إلا الذاكر (الحق)، فلم يعد الشاعر يبالي بمعاني الفقد والبعد والتعدد (فسهام البين دع ترشقني...ما له ما لي)؛ لأن «الذكر الذي يحمل في حناياه مفهوم الفقد، والبعد، والافتراق، والتثنية بين الذاكر والمذكور، ترفضه الوحدة الوجودية المسيطرة على كيان الصوفي»[4]، فتسقط ثنائية الذاكر والمذكور (أو الحق والعبد) من إدراك الصوفي، بمجرد حضوره مع الحق وفنائه فيه وانتفاء الفروقات بينهما. فتجربة التصوف تصور بشكل عام كفاح السالك لتخطي إحساسه القاتل بالانفصال والتعدد، بالعودة إلى جذوره الوجودية الأولى، وتوحده بأصله النوراني الذي اغترب عنه في عالم الذر. والمربع السيميائي التالي يبرز تشتت كيان الشاعر بين ضفتي التعدد والتوحد الذي يمزق وجدانه المتعب ويعذب روحه الحائرة:

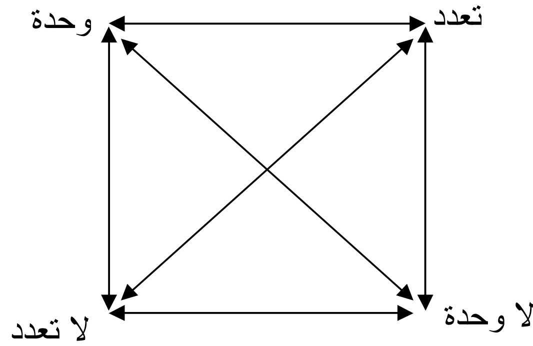
---

(1) - محمد راشد، الاتحاد المستحيل: الحب الإلهي ونظرية الاتحاد في التصوف الإسلامي، المنبر للدراسات والترجمة والنشر والتوزيع، دمشق، 1997، ص103.

(2) - المائدة، من الآية 54.

(3) - أبو العلا عفيفي، التصوف: الثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت، ص227.

(4) - سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص489 بتصرف.



- تنتظم ثنائية "التعدد والوحدة" تحت علاقة التضاد.
- وثنائيتا "التعدد واللاوحدة"، و"الوحدة واللا تعدد" تحت رابطة التضمن.
- فيما تضم علاقة التناقض بين كل من "التعدد واللا تعدد"، و"الوحدة واللا وحدة".

فكأني بالشاعر يصارع أمواج البحر المتلاطمة، فتارة تجذبه للأسفل وطورا للأعلى، يقترب حينا من عالم المطلق، ثم يتراجع حينا آخر ويتقهقر إلى عالم المادة (لا تعوموا تغرقو في بحرنا...ذاك هو بحري)، حتى إذا تجرد كلية من علائقه بالأغيار، وتحرر من جاذبية الجسد وأسر الأهواء، هامت روحه طليقة في حضرة حبيبه، مستنشقة عبير الكشوفات والفيوضات الرحمانية. وهو ما اصطلح الصوفية على تسميته بالجمع، يقول أبو مدين: «الجمع ما أسقط تفرقتك، ومحا إشارتك، والجمع استغراق أوصافك، وتلاشي لقوتك».[1]

«...إذ التفرقة والإشارة تقتضي الأغيار، وصاحب هذا المقام لا يشهد إلا الواحد القهار، قد انمحت عنه الرسوم، وذهب عنه العلم والمعلوم، قد فنيت أفعاله في أفعاله، وأوصافه في أوصافه، وذاته في ذاته... وهذا غاية ما يصل إليه السالك في سلوكه، ويسمى جمعا وفناء، ثم يرجع منه إلى عالم الفرق والرسوم، ويرجع إليه ما فارقه من علم معلوم، ويصير مرشدا ومقتدى، جامعا وفارقا، وارثا لسيد الورى؛ ولذلك لما سئل الجنيد –رضي الله عنه- عن النهاية قال: الرجوع إلى البداية».[2] وهذا ما يعرف بلغة القوم بالبقاء.

فروح الصوفي المعذبة تعيش حالة قلق دائم، لا يهدأ لها بال ولا يقر لها جفن؛ تتلظى بنيران العشق الإلهي، فيحدوها الحنين الجارف لتطوي فيافي البعد الشاقة طيا، حتى إذا ما تحقق الوصول، وحظيت بصحبة المحبوب، فانغمست في تجلياته، وانتشت بلذة الفناء فيه، عاودتها حيرتها، لتبدأ شوطا جديدا من المكابدة والاحتراق، فقرب الصوفي من الباري -عز وجل- لا يبدو أنه يشفي روحه

---

[1] - أبو مدين، الحكمة ص40، عن: شرح الحكم الغوثية للنقشبندي، ص152.

[2] - الجزء الثاني من القول لأبي الحسن الشاذلي عن: شرح الحكم الغوثية للنقشبندي، ص153.

المتعطشة للوصال، أو يرضي نهمه للمعرفة وشغفه بالمطلق، فرشفة واحدة من بحر الكشوفات لن تطفيء ضمأه الشديد، بقدر ما يفاقم عطشه ورغبته في اغتراف المزيد، فيعود مجددا إلى حزنه وانتحابه، أي إلى مقام الحيرة، ساعيا إلى معاودة الكرّة والتنعم بالفناء، عله يشبع نهمه المتزايد إلى الكشوفات، وقد أبدع أبو مدين حين عبر عن ذلك بقوله:

يَا قَلْبُ زُرْتَ وَمَا انْطَوَى ذَاكَ الْجَوَى عَجَبًا لِقَلْبٍ بِالنَّعِيمِ قَدْ اكْتَـــوَى
زَادَ الْغَرَامُ وَزَالَ كُلُّ تَصَبّــــــرٍ عَالَجْتُهُ قَبْلَ الزِّيَارَةِ فَانْطَـــوَى
وَلَهِيبُ وَجْدٍ هَيَّجَتْهُ رَوْضَـــــةٌ مِنْ أَجْلِهَا حُلَّتْ مِنَ الصَّبْرِ الْقِوَى[1]

إلى غاية قوله:

كَمْ لِي أَنُوحُ عَلَى الْوُصُولِ وَعِنْدَمَا أَوْصَلْتَنِي أَصْلَيْتَنِي نَارَ الْجَـــوَى
فَكَأَنَّنِي الظَّمْآَنُ صَادَفَ قَطْــرَةً فَتَضَاعَفَ الظَّمَأُ الشَّدِيدُ وَمَا ارْتَوَى
قَسَمًا بِطَهَ وَهْوَ يَاسِينُ الَّـــذِي قَدْ جَاءَ فِي النَّجْمِ الْعَظِيمِ إِذَا هَوَى
وَبِقَابَ قَوْسَيْنِ الَّذِي هُوَ قَدْ دَنَـا مِنْ رَبِّهِ ذُو مِرَّةٍ ثُمَّ اسْتَـــوَى
لَأُجَدِّدَنَّ نِيَاحَتِي بِسِيَاحَتِـــي أَسَفًا عَلَى ذَاكَ الْمَقَامِ وَمَا حَـــوَى
حَتَّى أَمُوتَ وَإِنْ أَمُتْ مُتَحَيِّــرًا فَلِكُلِّ عَبْدٍ مُسْلِمٍ مَا قَدْ نَـــوَى[2]

فالحيرة مقام أساسي بالنسبة للصوفي، ينقله من عتبة إلى أخرى، ويدفعه إلى تجديد تجربته، وحياته، وعلاقته بالوجود والحقيقة عموما، إنها تجربة تترجم مظاهر التوتر والقلق والتساؤل لدى الصوفي، إزاء معارفه وعلومه التي اكتسبها بفعل تجربة الكشف الصوفي ذاتها؛ إذ تعبر عن وعي الصوفي القلق بسبب كونه لا يقنع بنتيجة معينة، طالما أن التجربة الصوفية لا تسير في خط مستقيم متواصل، بل تنتقل بالحياة الصوفية عبر وثبات متقطعة من مقام لآخر، لذلك لن يقنع الصوفي بمقام المعرفة والكشف -وهو يلاحق لغة العالم وصوره الرمزية- بل سيضع هذا المقام موضع مساءلة. [3]

تحمل الحيرة إذن في مفهومها دلالة العائق والإشكالية التي يصطدم بها الصوفي في مرحلة ما من تجربته؛ إذ تنبع أولا من الانفصام الداخلي الذي يعيشه الوعي الصوفي بخصوص مسألة المعرفة؛ فالكشف الصوفي يطلب معرفة التجليات الإلهية، لكن العارف يعلم من ناحية أخرى استحالة تلك

(1) - أبو مدين، الديوان، ص173.
(2) - المصدر نفسه، ص174.
(3) - ينظر: عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص32.

المعرفة؛ لأن التجليات تتجدد وتنتشر عبر آفاق لا تستطيع التجربة الصوفية أن تستوعبها بكاملها، وهذا هو أصل التناقض الأصلي الذي يجثم داخل الوعي الصوفي. [1]

ومهما حاول الصوفي ملاحقة تلك التجليات والإلمام بالمظاهر الكونية للحقيقة، يصطدم باكتشافه مدى ضآلة ومحدودية إمكانياته المعرفية، فهو «يتخيل أنه في أول تجل قد بلغ المقصود وحاز الأمر، وأنه ليس وراء ذلك شيء يُطْلَبُ سوى دوام ذلك، فيقوم له تجل آخر بحكم آخر... ثم تتوالى عليه التجليات باختلاف أحكامها فيه، فيعلم عند ذلك أن الأمر ما له نهاية يوقف عندها... فيزيد حيرة». [2]

يقول أبو مدين عن هذا التوالد والتجدد في التجليات:

عِيدُو إِلَيَّ الْوِصَالَ عِيدُو ... فَإِنَّ وَصْلِي بِكُمْ جَدِيدُ
وَقَرِّبُوا الْوَصْلَ وَالتَّدَانِي ... فَالْقُرْبُ لِلْعَاشِقِينَ عِيدُ
خُذُوا فُؤَادِي وَفَتِّشُـــوهُ ... وَقَلِّبُوهُ كَمَا تُرِيـــــدُو
فَإِنْ وَجَدْتُمْ بِهِ سِوَاكُـــمْ ... عَلَيَّ زِيدُوا الْبِعَادَ زِيدُو
وَكُلُّ يَوْمٍ بِهِ أَرَاكُـــــمْ ... فَذَاكَ عِنْدِي يَوْمٌ سَعِيدُ [3]

يقول عبد الحق منصف: «لا يمكن - في رأينا - فصل مقام الفناء الصوفي عن مقام الحب، وسيكون من المستحيل فهم الفناء كتجربة غنية وعميقة إلا إذا اعتبرناها تجربة انثروبولوجية مركبة، ناتجة عن اختيار ذاتي للصوفي، إنها اختيار ذاتي لا مذهبي، فالصوفي عندما يصطدم بمقام الحيرة يطلب تجديد علاقته بالألوهية والعالم، ضمن أفق مغاير لأفق الكشف والمعرفة، غير أنه لا يفرض اختياره هذا على الآخرين، وإنما يلتزم به شخصيا إحساسا منه بأنه يلقي به في غمار تجربة متفردة وخاصة، لذلك، ارتبط الفناء الصوفي كتجربة ذاتية بالاغتراب والسياحة والحياة على الهامش» [4]، وهذا ما أشار إليه أبو مدين في الأبيات بقوله: "لأجددن نياحتي بسياحتي"، فإن هو وصل فذاك المراد، وإن قضى خلال رحلته وهو في مقام الحيرة دون أن يحقق المراد، فيكفيه شرف المحاولة، وصدق النية.

ويولد تلهف الصوفي العجيب للاتحاد بالمطلق، وتوقه المتعاظم للاغتراف من نبع الألوهية الصافي، إحساسا داخليا رافضا للانفصال عن المحبوب، وانقطاع التجليات؛ يقول الحلاج مخاطبا ربه: «يا من أسكرني بحبه، وحيرني في ميادين قربه، أسألك أن لا تردني إليَّ بعدما خطفتني مني، ولا

(1) - ينظر: عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص34.
(2) - ابن عربي، الفتوحات المكية، ج1، ص 272.
(3) - أبو مدين، الديوان، ص114.
(4) - عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص40.

تريني نفسي بعدما حجبتها عني»[1]، فلا يطيق الصوفي انفصاله عن الحق وافتقاده لذة الفناء، لذلك يحمّل أبو مدين نفسه مسؤولية ذلك الانفصال والغياب، ويراه نتيجة حتمية لأخطائه وتقصيره في المحبة، فهو يترجم الحيرة بهجر محبوبه له وإعراضه عنه، فيقول معتذرا، مستعطفا، مستجديا من الذات العلية إرجاع ليالي الوصال والرضى، معددا دلائل إخلاصه في المحبة، وبقائه على عهدها:

رُدُّو عَلَيْنَا لَيَالِينَا الَّتِي سَلَفَـــــــتْ   وَامْحُو الَّذِي قَدْ جَرَى مِنَّا بِفَضْلِكُمُ
فَكَمْ زَلَلْتُ وَأَنْتُمْ تَصْفَحُوا كَـــرَمًا   وَكَمْ أَسَأْتُ وَأَرْجُو حُسْنَ عَفْوِكُمُ
مَا لِي سِوَاكُمْ وَأَنْتُمْ مُشْتَكَتَى حَزَنِي   وَقَدْ جَهِلْتُ وَمَا لِي غَيْرَ سِتْرِكُــمُ
وَلَمْ أَمِلْ عَنْكُمُوا يَوْمًا عَلَى أَحَـــدٍ   وَلَيْسَ لِي فِي الْبَرَايَا غَيْرَ قَصْدِكُمُ
ذُلِّي لَكُمْ شَرَفٌ فِي الْحُبِّ أُظْهِـــرُهُ   وَمَا أَرْجَي وِدَادًا غَيْرَ وُدِّكُــــمُ
لَوْ أَنَّ أَلْفَ لِسَانٍ لِي أَبُثُّ بِــــهَا   شُكْرِي لَكُمْ لَمْ أَقُمْ يَوْمًا بِشُكْرِكُمُــ
إِحْسَانُكُمْ لِمُسِيءٍ فِي الْهَوَى دَنِــفٍ   مِثْلِي وَمَا لِي سِوَى عَادَاتِ خَيْرِكُمُ
عُودُوا وَجُودُوا كَمَا كُنْتُمْ فَلَيْسَ أَرَى   يَحْلُو لِسَمْعِي حَدِيثٌ غَيْرَ ذِكْرِكُــمُ
إِنْ كُنْتُ أَذْنَبْتُ فَاعْفُوا سَادَتِي كَرَمًا   فَمَنْ يُرَجَّى لِعفوِ الذَّنْبِ غَيْرَكُمُ[2]

"ليالي الوصل" هي كناية عن عالم الروح الأمري، فكونها ليالي لأنها من عالم الكون، فهي أول مخلوق ظهر عن أمر الله تعالى القديم، وكونها ليالي الوصل فإن السالك إذا صفا عن أكدار الطبيعة وأحكامها يصير روحانيا، فيتصل بأمر الله تعالى الذي هو كلمح البصر من غير اتصال، وأما تمني عودتها فإنما هو تعليل للنفس وتسلية للقلب عن الأحباب؛ ذلك أن تلك العودة لا أمل فيها، فإن الله تعالى خلق الأرواح قبل الأجسام بألفي عام كما ورد في الأثر، ثم إذا سوى الله تعالى الجسم من العناصر والطبائع على حسب ما سبق به العلم القديم، نفخ فيه من روحه، فاختفى على هذا السالك (الشاعر) حقيقة ما هنالك، فطلب العودة إلى ما كان[3]، وهو ضرب من المستحيل فمن المعلوم ألا عودة لفائت منقضي، فالغرض من الطلب التعليل والمواساة لا العودة حقيقة.

فالشاعر يتمنى رجوع الليالي ولا يدري كيف يحقق ذلك، فإن الروح قبل اتصالها وتعلقها بالجسم، كانت خالية من عالم الخيال، فلما اتصلت بالجسم انفتح عليها عالم الخيال، فأشغلها عما كانت فيه من قبل من الصفاء، عن كل ما يشغلها ويلهيها عن الاتصال بعالم القُدُس وحضرات الأمر الإلهي،

(1) - لويس ماسينيون وبول كراوس، أخبار الحلاج، ص21.
(2) - أبو مدين، الديوان، ص154- 155.
(3) - ينظر: البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ص158.

فتمنى الشاعر لو رجعت له الحالة الأولى[1]، لينعم بالصفاء والطمأنينة، وبدوام الاتصال بالمطلق. وهذا التمني راجع -حسب رأيي- إلى التشابه الحاصل في شعور الصوفي بين معايشته لحالة الفناء، ووجوده القديم في عالم الذر؛ فمقام الفناء يذكّر السالك بإحساسه القديم بالانتماء إلى أصوله النورانية، وما يعتري الصوفي من مشاعر الطهر والقرب والاستقرار والتوحد أثناء الفناء، قريب جدا من جوهر الروح في وجودها الفطري الأول.

ومن الخطأ الاعتقاد بأن الكشف الصوفي يهدف إلى إلغاء الحيرة، بل على العكس فهو يقصد معايشتها والاحتراق بنارها، فهي مطلب صميمي من مطالب التجربة الصوفية، ورغم ما يبدو في أشعار الصوفية من معاناة وشكوى من هذا المقام، إلا أنهم في واقع الأمر يتلذذون بإحساسهم بالتيه والدهشة أمام لا نهائية التجليات ولا محدودية المعارف الربانية، وبانبهارهم لاكتشاف مدى تفاهة وبساطة ذواتهم ومعارفهم، مقارنة بعظمة قيم ومعارف الحقيقة المطلقة. وقد روي عن الحلاج قوله: «يا أهل الإسلام أغيثوني، فليس يتركني ونفسي فأتهنَّى بها، وليس يأخذني من نفسي فأستريح منها، وهذا دلال لا أطيقه».[2]

والحديث عن اللذة الحاصلة للصوفي في مقام الحيرة، يقودنا إلى مفهوم المثال النموذجي لكل معرفة عند الصوفية؛ ألا وهو "الإنسان الكامل"[*]، ف«الكمال الفعلي يتحقق عبر تعميق الحيرة إلى آخر مداها، وهو محاولة الاقتراب من شمولية الاعتقادات. وعليه، كان الكشف -عبر مقام الحيرة- يحاول أن يجد إطارا لوحدة التأويلات. فهي مظاهر اعتقادية ومعرفية لتجليات الألوهية لدى البشر، مادامت هذه الأخيرة شاملة لكل اعتقاد ومعرفة ووجود. إن الحيرة الصوفية تنبع من شعور داخلي لدى الصوفية بكونية الحقيقة وتفاهة الذات العارفة. إنها حركة موجهة ضد سلطة الذات التي تدعي امتلاك الحقيقة (حقيقة الألوهية). تكشف الحيرة الصوفية عن سراب الذات، وردّ فعل ضد الاحساس بتملك

---

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص159.

[2] - لويس ماسينيون وبول كراوس، أخبار الحلاج، ص29.

[*] الإنسان الكامل: يقصد به الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، أي الحقيقة المحمدية، ويصح أن نطلقها على المتحققين به الفانين، فهذه الحقيقة قطب يدور في فلكه دائما كل طالب للكمال من العارفينوالأولياء وغيرهم، فلا يزال يدور أي يتحقق بالصفات المحمدية، ويدور وفي دورانه يصغر قطرالدائرة ويصغر حتى يتلاشى، فيتحقق الطالب بوحدته الذاتية مع مركز الدائرة، أي الحقيقة المحمدية،وهنا في تحققه يطلق عليه اسم من تحقق به، أي الإنسان الكامل، وفحواه أنه يمثل الحد الجامع والفاصل بين الحق والعالم، إذ يظهر بالأسماء الإلهية فيكون حقا، ويظهر بحقيقة الإمكان فيكون خلقا، وهويفصل من ناحية أخرى بين وجهي الحقيقة؛ فيمنع الخلق من عودة الاندراج في الغيب الذي ظهر منه، إنه حد بين الظاهر والباطن يمنع الظاهر من اندراجه في البطون، كما أن الإنسان الكامل هو علةوجود العالم والحافظ له. ينظر: سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص161-162.

اليقين المعرفي».[1] يقول ابن عربي في الفتوحات: «فالكامل من عظمت حيرته، ودامت حسرته، ولم ينل مقصوده».[2]

يكشف مقام الحيرة نزوع التجربة الصوفية إلى الحركة الدائمة نحو الحياة والوجود، فالصوفي يسير في رحلة تيه لا نهاية لها، يقول علي بن عثمان الهجويري: «همُّنا أبدي، فلا هِمَّتُنا تدرك المقصود أبدا، ولا كُلِّيَتُنا تصير عدما في الدنيا والآخرة»[3]، تولد الحيرة القلق، الذي يولد الحركة، والحركة حياة في مواجهة العدم، فيطلب الصوفي الحيرة لأنها ممر عروجه من مقام المعرفة إلى مقام الفناء، وهو غاية التجربة الصوفية.

نجح أبو مدين في التأسيس لتجربته الخاصة في العشق الإلهي، فديوانه دعوة صريحة للعشق، وكل حرف منه ينطق بلسان حال عاشق أحب خالقه حبا استهلكه حتى آخر ذرة من كيانه، عاشق صعقه جمال محبوبه وحيّره كماله، فانسحقت ذاته لفرط دهشته، وانصهرت حواسه وصفاته وفاعليته الإنسانية في هذه الذات المطلقة، فإذا به يتهجى الحقيقة حرفا حرفا، وإذا بها تنير ردهات قلبه الرحبة اللامتناهية، وإذا بكل قبس من نور الحقيقة مفتاح باب يفضي به إلى ألف باب.

لقد اتخذ أبو مدين من قالب الغزل العذري أسلوبا عبر من خلاله عن تجربته الخاصة في الحب الإلهي، فاتخذ من معانيه الرقيقة رموزا غزلية، حمّلها دلالات عرفانية حاولنا استخلاصها من خلال هذا الفصل، وقد شحن تلك الرموز -في أسلوب سلس رقيق مبدع- بطاقات روحية سامية، امتزج فيها الابتهال والتضرع والشكوى والاستعطاف والتذلل... بفلسفته الصوفية المشرقة.

أكثر الشاعر من توظيف العبارات المستلهمة من قاموس الغزل العذري؛ كالعشق، والشوق، والتفجع والنحول، والسقم، والسهر، والوله، والاكتئاب، والبكاء، والمعاناة، والقسوة، والهجر، والتذلل، والتضرع، والجنون، والغيرة، والعذال، والاحتراق، والقرب، والبعد، والوصل... فغدت قصائده في الغزل الإلهي ترجمانا صادقا لعاطفته المتوقدة، إذ برز من خلالها تعلقه العظيم بمحبوبه المطلق، وسعيه الحثيث للظفر برضاه وقربه، وتوقه الشديد للفناء فيه.

لقد اتسمت نظرة أبي مدين للعنصر الأنثوي بالشمولية وسعة الأفق؛ وهي نظرة تجاوز من خلالها التوظيف الصريح المباشر للأسماء المؤنثة، إلى استثمار دلالات أعمق وأكثر خصوبة وتفتحا للجوهر الأنثوي، باعتباره مؤشرا على سر الأنوثة السارية في الوجود، واستعاض عن ذكر أسماء

[1] - عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص35.

[2] - ابن عربي، الفتوحات، ج2، ص212.

[3] - علي بن عثمان الهجويري، كشف المحجوب، دراسة وترجمة وتعليق: دكتورة إسعاد عبد الهادي قنديل، دار النهضة العربية، بيروت، 1980، ص223.

المعشوقات العربيات بتوظيف ألفاظ أو ضمائر تشير إلى ما يلوح إليه وهو الذات الإلهية، وكسرُ أبي مدين لهذه القاعدة ينم عن تطوير دلالي رائد في مسيرة الشعر الصوفي.

وفي حرص أبي مدين على التعدد الإشاري، من خلال تنويعه في الضمائر التي خاطب بها الذات الإلهية، يؤكد باطن المعنى الذي ينطوي عليه جوهر الحبيبة الكامنة في الحقيقة، ومن ثم وردت في صورتها الظاهرية المجازية إفرادا وجمعا، تذكيرا وتأنيثا، للدلالة على أن "الحقيقة" تشغل الجزء والكل، وتحل في الواحد كالمجموع، فالحقيقة الإلهية "المحبوبة" هي جوهر الوجود، ومركز الفاعل، وهي متجلية في الموجودات لمن يراها من الخاصة.

من أبرز العلامات السيميائية في حقل الغزل التي وظفها أبو مدين في الديوان:

- ليلى أو لبنى ... أو كل ذات معشوقة وجه لها الشاعر خطابه الغزلي بضمائر المخاطب (أنت، أنتم) أو الغائب (هي، هو، هم): هي تلويح على الذات الإلهية المطلقة.
- السهاد والوجد والبكاء واللوعة والشوق والاصفرار والنحول والسقم... تحيل على دلالة المجاهدات الجسمية والروحية التي يَعْبُر الصوفي من خلالها إلى عتبات الفناء في الحقيقة المحبوبة.
- اللاحي أو العاذل أو الرقيب: يحيل على دلالة الجاهل بتجليات ربه وظهوراته في كل شيء، (أي عامة الناس الجاهلين لحقيقة التصوف)، وهو أيضا الشيطان الذي يوسوس للصوفي، ويلقي في ذهنه الأوهام والشكوك، ويسعى لثنيه عن عزمه في إكمال طريقه إلى الله.
- مجنون ليلى أو قيس: تلويح على معاناة الصوفي جراء غياب الفيوضات الربانية، وافتقاده لذة الفناء، كما يحيل على استغراقه في محبة الباري جل وعلا، وولهه الشديد بجماله وكماله، ويحيل أيضا على العفة والإخلاص في المحبة، وعلى استعذاب المعاناة في سبيل المعشوق المتعالي.
- المبشر أو البشير: يحيل على دلالة الواردات الربانية.
- القرب أو الوصال: يحيل على إشراق التجليات وفناء الصوفي في صفات معشوقه المطلق.
- البعد أوالفراق أوالجفاء أوالهجر: لوح به الشاعر على غياب الكشوفات والتجليات الإلهية، وعلى "الفرق" أو "بقاء" الصوفي الذي يعقب خروجه من مرحلة الفناء، وعلى اغتراب الصوفي وانفصامه عن أصوله النورانية العلوية (عالم البطون أو الذر).

- الرق والعبودية: إشارة إلى تخلي الصوفي التام وانقطاعه الكلي عن الأغيار، وانشغاله المطلق بالله عز وجل وحده، وتسخير ذاته كلية في سبيل هدف واحد هو الوصول إلى الله.
- عطر الحبيبة أو نشرها الزاكي: يحيل على الفيوضات والتجليات الرحمانية التي تعبق بها الأجواء الروحية للصوفي.

تجنح العلامة الغزلية عند أبي مدين - في بعض الأحيان- إلى الوضوح والتصريح ، مما يقلل من ألقها، ويحد من تأثير خاصية الغموض والإلغاز التي تستهوي القاريء فيها، وتدفعه إلى الاجتهاد في التفكير والتأويل، ولعل مرد ذلك هو خوف الشاعر من أن تُفْهَمَ أشعاره خطئا على أنها في الغزل الإنساني، وتجربة ابن عربي من خلال ديوانه "ترجمان الأشواق" خير مثال على ذلك.

لا تكاد تخلو قصيدة من قصائد أبي مدين من الإشارة إلى مرحلة الفناء التي هي غاية كل صوفي، وقد رمز لها بثنائية الموت والحياة، التي أوضح من خلالها أن الموت الطوعي تعقبه ولادة صوفية لمخلوق جديد، وهو ما يعبر عنه الصوفية بالفناء عن السوى والبقاء بالله، بزوال كل متعلقات النفس بالخلق، واستغراقها في خالقها كلية، أي بالانقطاع التام عن الحياة العامة، وذهاب كثافة الجسد التي تحجب الروح عن الوصول، إيذانا بحياة جديدة.

تغزل أبو مدين في ديوانه أيضا بالرسول صلى الله عليه وسلم، وفي ذلك إشارة إلى إيمانه بمفهوم الحقيقة المحمدية التي شغلت الصوفية كثيرا.

أغلب غزليات أبي مدين في الذات الإلهية تتمحور حول مقام الحيرة، التي هي مطلب أساسي من مطالب التجربة الصوفية، يطلب العارف من خلالها تجديد علاقته بالألوهية والعالم، ضمن أفق مغاير لأفق الكشف والمعرفة، فهي ممر عروجه من مقام المعرفة إلى مقام الفناء، وهو غاية التجربة الصوفية.

لاحظنا في غزليات أبي مدين خلو ديوانه من التشبيب، أو الوصف الحسي للجمال الأنثوي، الذي لمسناه عند كثير من المتصوفة في زمانه كابن الفارض، وابن عربي وغيرهما، فأبو مدين يكتفي بتبيان مدى عظمة هذا الجمال وإشراقه وتفرده، متجنبا ذكر مفاتنه المادية، وهو الأليق بالغزل حينما يكون موجها للذات المطلقة في جلالها وعزتها وتعاليها.

أشار أبو مدين من خلال مختلف العلامات الغزلية الواردة في الديوان إلى جملة من الثنائيات الضدية (وهي علامات في حد ذاتها)، التي تتأسس عليها التجربة الصوفية عموما، وقد حاولنا استنباطها والوقوف عند دلالاتها، من خلال مقاربتنا السيميائية لتلك العلامات اعتمادا على مربع

غريماس، وقد عكست تلك الأقطاب المتنافرة حالة التوتر، والصراع الروحي التي يعانيها السالك في طريقه إلى الله، وتتمثل تلك الثنائيات في: (الحياة/الموت)، (الاحتجاب/التجلي)، (القرب/البعد)، (الفناء/البقاء)، (الحرية/العبودية)، (التعدد/الوحدة).

لا يخفى على الدارس المتأمل في ديوان أبي مدين، تأثير فلسفته وفنه البارز في الشعراء الصوفيين ممن عاصروه أو تلوه، فقد لمسنا من خلال هذا الفصل حضور بعض من صوره الشعرية الرقيقة، وتلويحاته الصوفية المبدعة، في قصائد أشهر الصوفية في الحب الإلهي كابن الفارض وابن عربي.

ب. في ديوان عفيف الدين التلمساني:

تحيل علامة المرأة في شعر العفيف على دلالة الحب الإلهي، باعتبارها جوهر الحسن والملاحة، وأعظم مجلى للجمال الإلهي المطلق. فتغزل بليلى وسعاد ولبنى وسلمى قاصدا بها ذات المحبوب جل وعلا، فما الحسن البادي في المرئيات المتوزعة في أنحاء الطبيعة، وعلى رأسها فتنة جمال النساء، إلا مظهر لحقيقة الجمال الإلهي المطلق، الذي حير ألباب الصوفية وهيج أفكارهم، ومن شعره في هذا الباب قوله:

وَلَمْ نرَ لِلْغِيدِ الْحِسَانِ بِهِ سَـــــنَا وَهُمْ مِنْ بُدُورِ التَّمِّ فِي حُسْنِهَا أَنَّى
نُسَائِلُ بَانَاتِ الْحِمَى عَنْ قُدُودِهِمْ وَلَا سِيَّمَا فِي لِينِهَا الْبَانَةُ الْغَنَّـــــا
وَنَلْثُمُ تُرْبَ الْأَرْضِ إِذْ قَدْ مَشَتْ بِهِ سُلَيْمَى وَلُبْنَى لَا سُلَيْمَى وَلَا لُبْنَـــى
فَوَا أَسَفًا فِيهِ عَلَى يُوسُفَ الْحُمَّى وَيَعْقُــوبُ تَبْيَــضُّ أَعْيُنُهُ حُزْنَا[1]

لقد أسقط العفيف على نماذج النساء المعروفة في التراث العربي (ليلى، سعدى، لبنى، سلمى،...) مختلف صفات الجمال، ووصفها وصفا حسيا في صيغ فنية وبلاغية رائعة الجمال، و لكن الشاعر لم يقصد بهذه الأوصاف الحسية المعنى المادي الحسي، وإلا لكانت بعيدة كليا عن عالم التصور، بل هي عنده كما هي عند غيره من المتصوفة تلويحا على الذات الإلهية، التي تحتجب بهذه الصفات الظاهرة.[2]

إنه يبحث عن تجليات الجمال الإلهي في قدود الحسناوات، ووجوههن المشرقة كالبدور، وفي كل مدرك محسوس في استطيقا المرأة، لكن المقصود بالكلام ليست لبنى ولا سليمى ولا غيرهما من النساء، إذ تنتفي هنا الشخوص المشار بها للجمال والعشق، ويبقى المشار إليه (الذات الإلهية).

[1] - عفيف الدين التلمساني، الديوان، تح: العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص33.
[2] - ينظر: هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص280.

وقد يستحي الشاعر أحيانا من ذكر اسم محبوبته أو يهاب التصريح به، رغم ما يخلفه كتم الهوى في نفسه من ضغط ومعاناة، من ذلك قول العفيف:

أُحِبُّ حَبِيبًا لَا أُسَمِّيهِ هَيبَـــــــةً وكَتْمُ الْهَوَى لِلْقَلْبِ أَنْكَى وَأَنْكَأُ

أَخَافُ عَلَيْهِ مِنْ هَوَايَ وَكَيْفَ لَا أَغَارُ عَلَيْهِ مِنْ سِوَايَ وَأَبْرَأُ[1]

تحيل المفارقة الماثلة في الشاهد بين "أخاف عليه من هواي" و"أغار عليه من سواي" على شدة القرب بين المحب/الشاعر والمحبوب/الحق تعالى، واستغراق العفيف في فنائه، الذي يتطلب انمحاق ذاته وتلاشيها التام لتبقى ذات محبوبه وحدها قاهرة متعالية، فلا يشهد الشاعر سواها حتى وإن كان هذا السوى هو ذاته نفسها؛ فمفتاح فهم هذه المفارقة يكمن في الصيغة التعجبية "كيف لا"، االتي تجعل دلالة "سواي" عائدة على هوى الشاعر، وهوى المرء هو نفسه، فنقول: اتبع هواه، أي نوازع نفسه ورغباتها، لتحيلنا دلالة البيت في مجمله على اشتداد عشق العفيف للذات الإلهية لدرجة نكران الذات.

ويقول الشاعر في موضع آخر من الديوان:

وَبِي مَنْ لَا أُسَمِّيهِ حَيَاءً بِحُكْمِ حُضُورِهِ فَهُوَ الرَّقِيبُ

يَمِيسُ قَوَامُهُ فَيَكَادُ قَلْبِي يَطِير مِنَ اللَّذَاذَةِ إِذْ يَطِيب[2]

ذكرنا التعابير الرقيقة المذكورة في الأبيات السابقة بتلك التي عرفت في أشعار الغزل العذري: الاستحياء من ذكر اسم المحبوب، غيرة المحب عليه حتى من نفسه، اعتبار أن أي اسم أو وصف لا يفيه حقه ولا يعبر عن مواصفاته ومقدار حسنه وجماله، محاولة كتم حرقة الهوى والوجد دون جدوى... ما يجسد تأثر العفيف - على غرار الشعراء الصوفية- بالتراث الغزلي العربي ولا سيما العذري منه.

إن المؤثر في الحالة الوجدانية للشاعر حاضر لا يغيب، يرقبنا في الحركات والسكنات، (بحكم حضوره فهو الرقيب)، والحاضر غير غائب، فيخبر عنه أو يُسمى، فهو ماثل بذاته للعيان، فإن نحن سميناه، فقد يضحي ذلك انتقاصا من ذاته بجعله نكرة مجهولة، لذلك قال الشاعر: "لا أسميه هيبة"، وحضوره العياني ماثل في الموجودات، فحيثما نظرت وجدت كمال صنعته التي ليس لها مثيل (قوامه)، وعاينت إتقان إبداعه في الرشاقة والاعتدال، المتجلي في كل شيء يثير في القلب ما تثيره لذة الأشياء، فيطيب النظر ويطيب القوام، فمن يُحْسَب أنه غائب هو في الحقيقة حاضر، وحضوره يحدث بقوامه الأثر الذي تشعر به القلوب والنفوس أمام شيء جميل يمثل أمامها.

[1] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص271.

[2] – المرجع نفسه، ص34.

وقد عمد شعراء التصوف، من خلال ذكر أسماء المعشوقات العذريات المعروفة في التراث الشعري العربي كهند وأسماء وسعدى ولبنى... إلى محاولة إلباسهن ثيابا تلويحية فلسفية، وإخراجهن من النظرة الفيزيائية التي تعلقت بهن وبالحب المادي - معا- إلى لون ميتافيزيقي ذي معان غنوصية وطبيعة رومنسية. وهذا لا يعني - بالطبع- إغلاق الدلالة الخاصة بتلك الأسماء وما تشير إليه، وإنما محاولة بث مكامن النفس العاشقة من خلالها، حتى تمثل معادلا موضوعيا وتصويريا، وإيصال ذلك إلى وجدان المتلقي الذي حجبت عنه الحقائق خلف هذه العلامات (الأسماء). [1]

ومن أسماء المعشوقات التي يمكن أن نعتبرها علامة بارزة في شعر العفيف، اسم "ليلى"، وهو اسم محبوب ومشهور في التراث العربي، ويحمل دلالات شتى[2]:

ليلى	اسم امرأة
	أشد ليالي الشهر ظلمة، فهي أطولها وأصعبها
	من أسماء الخمر (الخمر السوداء)
	النشوة وابتداء السكر

يقول العفيف:

أَظُنُّ حِمَى لَيْلَى مَرَرْتُمْ بِرَبْعِهِ فَضَاعَ لَكُمْ مِنْهُ شَذَا مَسْحَبِ الْبُرْدِ[3]

فليلى هنا ليست ليلى المجنون (قيس بن الملوح)، أو أية آدمية أخرى تحمل نفس الاسم، إنها الذات الإلهية التي تجلت بحسنها على الكون، الحقيقة التي يعشقها العاشقون، ويشترك في حبها كل الصوفية، لهذا استخدم صيغة الجمع «للدلالة على المشاركة في الحب». [4]

والربع: هو المكان، والحقيقة لا مكان محدد لها، فعلامة الربع مضافة إلى ضمير الغائب "هو"، و"هو" لا يُعْرَف مكانه، فالربع هو المكان المطلق غير المحدود بحيز ما، وبذلك استعمل الشاعر الفعل "أظن" الذي يفيد اليقين أحيانا وعدم اليقين أحيانا أخرى، غير أنه حين وظف الفعل "ضاع": أي تحركت لكم رائحة منعشة كنسيم البرد، قطع الشك باليقين، وجزم بأن الظعن قد مروا فعلا ويقينا بحمى ليلى، لأن هذا ما تدل عليه رائحة الطيب العطر التي تفوح منهم.

ومن شعر العفيف الذي وردت فيه علامة "ليلى" قوله أيضا:

---

(1) - ينظر: شعبان أحمد بدير، الرمز الشعري واغتراب اللغة في المنظور الصوفي، ص23، على الموقع الإلكتروني: http://maaber.50megs.com/issue_november09/spotlights1.htm

(2) - ينظر هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص271.: ابن منظور، لسان العرب، المجلد الحادي عشر، ص607.

(3) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص80.

(4) - هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص271.

وَمُشْتَاقٍ ذَكَرْتُ لَهُ اسْمَ لَيْلَى فَهَامَ بِهَا وَذِكْرُ الْحُبِّ يُعْدِي
عَلَيَّ لَهُ وَعِنْدِي مَا يُرَجَّى وَبُشْرَى مِنْ عَلَيَّ لَهُ وَعِنْدِي
لِأَنِّي قَبْلَ مَنْ قَدْ جَاءَ قَبْلِي هُنَاكَ وَبَعْدَ مَنْ قَدْ جَاءَ بَعْدِي
وَلِي فِي مَا يُقَالُ كَلَامُ حُرٍّ وَفِي مَا لَا يُقَالُ سُكُونُ عَبْدِ[1]

نلمس في الأبيات صورة جميلة عن استغراق حواس المحبين في عشق محبوباتهم، لدرجة أن مجرد ذكر اسم المعشوقة يهيج الشوق في نفس المحب و يحيي هيامه ويوقظ مواجعه، كنار كاد يخبو لهيبها فجاءتها ريح من بعيد، فنفثت فيها نفثة أحيت شعلتها فاستعرت من جديد، ولكن الشاعر يهوّن على هذا المحب الذي استيقظت صبابته الأمر، وكأني به يقول: "على الخبير وقعت" فليس هناك من عانى من حب ليلى ودلالها وتمنعها وهجرها... مثل العفيف، ولا يعرف الشوق أو يدرك لواعجه إلا من كابد ويلاته، وتقلب في ناره.

ليلى التي يعشقها العاشقون وتهيم بها كل قلوب العارفين، ليلى المعشوقة المشتركة بينهم جميعا، هي نفسها التي أضنت العفيف وأفنت هذا العاشق - الذي يشارك الشاعر حبها- في هواها، لقد أذهلت هذه الذات روح الشاعر وذهبت بلبه، فأفنته عن ذاته وأضحى بذلك حبه لها عشقا أبديا أزليا، وقصة ممتدة بلا حدود بين الماضي والحاضر ضاربة بجذورها في المستقبل، إن عشقه لها لا يعترف بحدود الزمان والمكان والجسد، حب تجاوز حدود المعقول إلى العالم المطلق، فجعل صاحبنا (العفيف) أول وآخر من عشق وسيعشق هذه الذات الخالدة.

ويظهر أن الشاعر قد أراد من خلال ذلك الحديثَ عن فنائه في الحقيقة الأزلية السائرة من بدء الخلق إلى منتهاه، وهي ما يعرف عند الصوفية بالحقيقة المحمدية، لكنه آثر - بعد بضع إشارات- الإحجام عن الخوض في ذلك المفهوم الدقيق[2]؛ لأنه سر لا ينبغي البوح به، وهو بحسب تعبيره مما لا يقال. وما أروع المطابقة بين "كلام حر" و"سكون عبد" في البيت الأخير، وبين "ما يقال" و"ما لا يقال"، ما يكشف براعة الشاعر في التعبير بطريقة جمالية فائقة على إحجامه عن الخوض في مسألة هي في نظر الصوفية سر مشترك وخاص بهم لا يباح به لعامة الناس.

تبرز علامة "ليلى" لتؤدي دورا فعالا في الدلالة على الذات الإلهية عند العفيف، ما يؤكد تأثره بمعاني الغزل العذري الذي تعد ثنائية "ليلى ومجنونها قيس" أبرز أيقوناته وأشهرها، فلطالما ألهمت قصة حبهما الأسطورية قريحة الشعراء عموما، غير أن اهتمام الصوفية بها يعد استثناء يستدعي

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص234، 235.

(2) - يوسف زيدان، تعليق على الأبيات في هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص235.

الوقوف عنده، إذ ذكر الباحث يوسف زيدان أن الإشارة بالمحبوبة العربية "ليلى" إلى الذات الإلهية، هي من أشهر التلويحات التي استخدمها الصوفية، فلا نكاد نجد شاعرًا منهم، في الفترة الممتدة من القرن السادس الهجري إلى اليوم، إلا استخدمها، بحيث صارت هذه العلامة (ليلى) كما وصفناها بحق من تقاليد الشعر الصوفي في المحبة. [1]

ويرجع السبب برأيي في احتفاء الصوفية بالعلامة الأنثوية "ليلى" إلى القرب الكبير بين ما كابده قيس أثناء تجربة عشقه الخاصة، وبين ما يعانيه الصوفي في عشقه ليلاه (الذات الإلهية)، رغم الفروقات الكبيرة بين التجربتين (الحب البشري والحب الإلهي)؛ فقد وجد العفيف في هذه العلامة مَعيناً طيبًا ونبعًا لا ينضب من المعاني السلسة الرقيقة، التي تتوافق مع مواجيد الصوفية وتعبر عن حالاتهم بطريقة تعجز عنها اللغة العادية المباشرة، كما أن لقصة ليلى والمجنون سحرا خاصا، وعذوبة آسرة تجذب المتلقي وتؤثر فيه لتظفر بتعاطفه في النهاية، فكانت خير مُعين للصوفي للتأثير في القاريء والاستحواذ على مشاعره.

ومن شعر العفيف في هذا المعنى قوله:

وَقَفْنَا بِرَبْعِ الْعَامِرِيَّةِ مَوْقِــــــفًا	بِهِ الْحُرُّ مَبْذُولُ الْحَشَاشَةِ كَالْعَبْــــــــدِ
سُكَارَى حَيَارَى أَعْيُنٍ فَكَأَنَّمَــــا	أَضَلَّ بِنَا حَادٍ مُجِدٌّ عَنِ الْقَصْـــــــــدِ
وَفِي الْحَيِّ غَيْرَانُونَ كَادَتْ نُفُوسُهُمْ	تَمَيَّزُ مِنْ غَيْظٍ عَلَيْنَا وَمِنْ حِقْــــــــدٍ
وَمَا ذَاكَ إِلَّا غَيْرَةً مِنْ حُلُــولِــــنَا	بِلَيْلَى مَحَلَّ الْمُكْرَمِينَ مِنَ الْوَفْــــــــدِ
وَلَمَّا عَرَفْنَا عَرْفَهَا نَزَّهَ الْهَــــوَى	شَذَا عُرْفِهَا النَّدِيِّ عَنْ وِجْهَةِ النَّـــــــدِّ
فَلَمْ نَرَ إِلَّا أَوْجُهًا عَـــــــرَبِيَّـــــةً	عَلَى الْعُرْبِ عُجْمُ اللَّفْظِ مِنْ شِدَّةِ الْوَجْدِ[2]

تقترن في الشاهد علامة "ليلى" (العامرية) بالسكر، ما يذكرنا بإحد دلالاتها اللغوية التي مرت معنا، وهي النشوة والسكر، فليلى هي الحب النقي المطلق، هي الخمر الصافية المعتقة النفيسة، هي النشوة المنشودة، واللذة التي لا تضاهيها لذة في الوجود، تهون في سبيلها المهج، ويتساقط لأجلها العشاق صرعى من فرط وجدهم وصبابتهم.

إن أقصى ما ينشده العاشق في الحب العذري هو الإتحاد بمحبوبه، وتحقيق وصاله والتنعم بقربه، فتنطفيء بذلك جذوة الشوق والحرمان التي كانت تؤرقه قبل ذلك، وقد «قيل لمجنون بني عامر: أتحب ليلى؟ قال: لا. قيل: ولم؟ قال: لأن المحبة ذريعة للوصلة وقد سقطت الذريعة فليلى أنا وأنا

(1) - ينظر: يوسف زيدان، التقاء البحرين (نصوص نقدية)، الدار المصرية اللبنانية، بيروت، ط1، 1997، ص145.

(2) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص235.

ليلى»[1]. وكذلك حال الصوفي فهو في بحث دائم وسعي حثيث وراء الإتحاد بالخالق، لا يهدأ له بال ولا يغمض له جفن، ينشد الاستغراق في ذاته تعالى والفناء فيها في كل لحظة (الحر مبذول الحشاشة كالعبد). رغم أن «الحب الصوفي هو بحر لا ساحل له وطريق لا ينتهى مسلكه، وعين لا تطفئ الظمأ، فتجليات الحق قد لا يرتوي بها عارف ولا يشبع منها مشتاق».[2] وهذا ما يفسر حال الاغتراب الدائم التي يعانيها الصوفي.

والعامرية كناية عن ليلى قيس المجنون، وهي تلويح على الذات الإلهية التي تجلت للعارفين، واستحوذت على قلوبهم بعلمها الباهر وسحرها القاهر، وكمالها المطلق الجامع لصفاتها وأسمائها، فسكرت أرواحهم التي انتشت بخمرة المعرفة الذوقية، وشخصت أبصارهم من الدهشة، وتقلبت وجوههم من الحيرة، فكأنما هم في قافلة ضل دليلها الطريق فقبع أهلها حيارى وجلين لا يدرون ما يفعلون. ثم يصف الشاعر صورة الحساد الحقودين، وهم يتأملون العفيف ورفاقه من أهل الطريق تكاد نفوسهم تنفجر غيظا وكمدا، حسدا من عند أنفسهم، والمعنى مستوحى من وصف الله تعالى لجهنم في قوله تعالى من سورة الملك (الآية 08) بقوله: ﴿تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ الْغَيْظِ﴾، أي تنفجر من الغضب، وما غيرتهم إلا لتودد ليلى للربع إذ أحسنت وفادتهم، وأنزلتهم منها منزلة غاية في القرب، وفي الواقع فإن مقاساة لوم العذال ووشاية الحاسدين وكيد الحاقدين هي أحوال مشتركة بين العشاق عامة، فتلك المعاني متعارف عليها بينهم ومتداولة في شعر الغزل، فهي معادل موضوعي يوازي الحالات والمقامات التي تنتاب الصوفي في مختلف أطوار تجربته الروحانية.

ولأن تلك الأحوال والأحاسيس الروحانية العميقة شديدة الخصوصية، لا توهب إلا للعارفين والأولياء، فإن ذلك يخلق نوعا من الغربة الروحية التي تعزل الصوفي عن بقية العالم، غربة يعززها عجز اللغة العادية عن ترجمة حالات الوجد والشوق العنيفة التي تفوق احتمال السالك فيتعذر كتمانها، وهذا ما عبر عنه العفيف أحسن تعبير في البيت الأخير؛ فاللغة التي ينطق بها أولئك القوم (الصوفية) من - وجدهم- لغة عربية وما هي بالعربية، كلماتها من لسان الضاد لكن لا يفهمها أهل هذا اللسان، لأن عبارات الوجد والشطح لا يفهم مقاصدها إلا أهل الطريق والمحققون من علماء الباطن، وكان هذا أبرز الأسباب التي كانت وراء اغتراب قائليها منذ البدايات الأولى للتصوف، وهي التي أودت بحياة الحلاج وغيره من ضحايا النطق بأسرار عالم الحقائق والأذواق التي لا ينبغي البوح بها للعامة ممن -

---

[1] - إبراهيم بسيوني، نشأة التصوف الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، 1969، ص57.

[2] - عبد الفتاح السيد محمد الدماصي، الحب الإلهي في شعر محي الدين بن عربي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1982، ص439-440.

بسبب جهلهم- يرفضون ويستهجنون معانيها الظاهرية السطحية.

ورغم أن الأمر بالنسبة للعفيف قد اختلف نوعا ما في عصره؛ إذ «يبدو أن تلك السمة اللغوية – إن كانت قد بدأت مرفوضة، وتؤدي بصاحبها إلى الاضطهاد – فإنها في العصور المتأخرة، وخصوصًا في العصر المملوكي، لم تعد مستبشعة»[1]، وأصبحت الأذهان أكثر تقبلا وتفتحا على مثل هذه المعاني الذوقية، إلا أننا نلمس إحجاما لدى العفيف عن البوح بتلك الأسرار الباطنية، إذ لا نجد في شعره تصريحا واضحا بما يسمى بوحدة الوجود أو بفكرة الإتحاد، اللهم ربما إلا قوله:

وَيَبِيتُ أَدْنَى لِلْحَشَا مِنْ مُهْجَتِي   وَأَبِيتُ أَشْكُو مِنْهُ فَرْطَ بِعَادِ
فَكَأَنَّمَا نَهْوَى اتِّحَادَ وِصَـــالِنَا   شَغَفًا وَنَكْرَهُ فُرْقَةَ التِّعْدَادِ[2]

أو قوله في موضع آخر:

شَهِدْتَ نَفْسَكَ فِينَا وَهِيَ وَاحِدَةٌ   كَثِيرَةٌ ذَاتُ أَوْصَافٍ وَأَسْمَاءِ
وَنَحْنُ فِيكَ شَهِدْنَا بَعْدَ كَثْرَتِنَا   عَيْنًا بِهَا اتَّحَدَ الْمَرْئِيُّ وَالرَّائِي[3]

فقد يفهم قاريء هذه الأبيات معنى الإتحاد من قوله: "نهوى اتحاد وصالنا" أو من "عينا بها اتحد المرئي والرائي"، ومعنى وحدة الوجود من قوله: "شهدت نفسك فينا"، ويعتقد الباحث يوسف زيدان أن في قول العفيف: "ونكره فرقة التعداد" تحريفا متعمدا من طرف النساخ، يقول: «من الملاحظ أن ناسخ المخطوطة... قد تعمد تغيير سياق البيت، حتى يتحاشى كلمة "إتحاد"، وهي الكلمة التي أساء الكثيرون فهم مضمونها الصوفي، ونعتوا القائلين بها بالكفر والحلول، ومرجع سوء الفهم أن غير الصوفية يتوهمون أن المراد بالاتحاد هو أن يكون الله وخلقه متحدين، في حين يراد بهذا اللفظ عند الصوفية: شهود الوجود الحق الواحد المطلق، بحيث يكون الخلق آنذاك موجودا به تعالى، معدوما بنفسه، ففي حال الإتحاد يشهد الصوفي أن الوجود الخلقي قد رجع إلى الوجود الحقي ودخل فيه، بحكم كون الوجود الحقي هو الوجود الحقيقي، أما وجود الخلق فهو محض خيال موهوم معار».[4]

والعفيف نفسه يستنكر القول بالإتحاد الذي يعني حلول الذات الإلهية في المخلوقات فيقول:

أَقَامَتْ عَلَى الْحَدِّ أَسْمَاءُ ذَاتِهَا   فَهَلَّا أُقِيمَ الْحَدُّ فِيمَنْ يُحَدِّدُ[5]

(1) - أحمد صبحي منصور، العقائدي الديني في مصر المملوكية بين الإسلام والتصوف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006، ج1، ص184-185.

(2) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص86.

(3) - المصدر نفسه، ص32.

(4) - يوسف زيدان، تعليق في هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص213.

(5) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص77.

يشير العفيف هنا إلى «وجوب إقامة الحد على من يحدد الوجود الإلهي في صور الخلق، وذلك كما فعل النصارى حين قالوا إن الله هو المسيح، فكانوا بذلك يقيدون الحق تعالى بصورة. ووفقا لقول الصوفية على لسان الوحدة، فإن الله هو الإطلاق الذي لا يجوز تحديده وتقييده في صورة معينة».[1]

فالحق تعالى كما قال ابن عربي: « لا يشاهد مجردًا عن المواد أبدًا لأنه بالذات غني عن العالمين، فإذا كان الأمر من هذا الوجه ممتنعًا ولم يكن الشهود إلا في مادة، فشهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله»[2]، بمعنى أن الإنسان هو أعظم مجلى للذات الإلهية غير أن المرأة حازت الحظوة لدى الصوفية في الدلالة على الذات الإلهية بوصفها أجمل تعيناته على الإطلاق. ومن شعره الذي يعبر عن الحقيقة المطلقة الواحدة قوله:

رَأَوْا عِطْفَ لَيْلَى قَدْ تَثَنَّى فَأَشْرَكُوا وَقَدْ يَتَثَنَّى وهُوَ في الحُسْنِ مُفْرَدُ[3]

يعبر البيت عن نظرية وحدة الشهود؛ فعطف ليلى الذي هو جزء من جمال المحبوبة الظاهري، ليس إلا صورة جزئية منعكسة لجمال الذات الإلهية المبهر الكامل، الذي يتجلى في صور كثيرة ومتعددة إلا أنه يبقى مفردا واحدا، فالوجود الحقيقي واحد هو الذات الإلهية المستقلة بذاتها لكن تعيناتها متعددة متنوعة، فالعفيف بصدد وصف الخطأ الجسيم الذي وقع فيه البعض من المعتقدين بوهم الحلول والاتحاد؛ حيث رأوا تجليات الجمال الإلهي في الموجودات، فالتبس عليهم الأمر وظنوا أن ذاته - جل وعلا- قد حلت في تلك الموجودات فتعددت تلك الذات بعد أن كانت مفردة، سبحانه وتعالى عما يشركون، فتعدد الصفات والتعينات لا يؤدي إطلاقا إلى تكثر في الذات، والاعتقاد بذلك هو الشرك بعينه.

ووحدة الشهود تعني التوحيد الناشيء عن إدراك مباشر لما يتجلى في قلب الصوفي من من معاني الوحدة الإلهية، وهي الحال التي يستغرق فيها الصوفي ويفنى عن نفسه وعن كل ما سوى الحق، فلا يشاهد غيره لاستغراقه فيه بالكلية... فإن العبد إذا انكشف له شمول القدرة والإرادة الإلهية والفعل الإلهي، اضمحلت الرسوم والآثار الكونية في شهوده، وتوارت إرادته وقدرته وفعله في إرادة الحق وقدرته وفعله، ووصل إلى الفناء الذي هو عين البقاء، لأنه يفنى عن نفسه وعن الخلق، ويبقى بالله وحده. [4]

أما "أسماء" فيقول فيها الشاعر:

---

[1] - يوسف زيدان، تعليق في هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص198.

[2] - ابن عربي، فصوص الحكم، حكمة فردية في كلمة محمدية، ج1، ص217.

[3] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص77.

[4] - ينظر: أبو العلا عفيفي، التصوف، الثمرة الروحية في الإسلام، دار الشعب، بيروت، دت، ص151.

مَنَعَتْهَا الصِّفَاتُ وَالْأَسْمَـــــاءُ أَنْ تُرَى دُونَ بُرْقُعٍ أَسْمَاءُ
قَدْ ضَلَلْنَا بِشَعْرِهَا وَهُوَ مِنْهَا وَهَدَتْنَا بِهَا لَهَا الْأَضْوَاءُ[1]

أسماء	من السمو وهو العلو
	جمع "اسم"
	اسم امرأة

"أسماء"هو اسم: «معشوقة عربية يشير بها الصوفي إلى الذات الإلهية وتجلياتها في الوجود»[2]، فهو اسمٌ للحقيقة أي الله عز وجل، لأنها منتمية للعلو (الحقيقة لعلوية)، غير أن صفاتها وأسماءها منعتها من التجلي علنا للعيان، ويحيل البرقع هنا على الحجب، فظلت محتجبة متوارية لا تدركها الأبصار ولا يتجلى نور بهائها إلا للخاصة من أهل المعرفة والذوق، وقد لوح لتلك الحجب أيضا بصفة مادية ظاهرية للمعشوقة وهي الشعر وهو عنوان جمال المرأة وهو كذلك تلويح على الظلام والسوادالحالك (أي الضلال)، للدلالة على احتجاب هذه الذات بصفاتها، فاحتجب الله تعالى عن خلقه بأسمائه وصفاته، والخلق محجوبون عن الله بانشغالهم بمعرفة الأسماء والصفات، أما ذاته سبحانه فلا ترى وإنما تدرك عن طريق فهم هذه الأسماء والصفات، فيضحي ما يبعدهم عن الحقيقة هو عينه الذي يهديهم إليها (الأسماء والصفات=الأضواء)، وهنا تكمن المفارقة، فالنور لا يتجلى إلا في الظلمة، والهداية لا تكون إلا بعد ضلال، واليقين لا يكون إلا بعد الحيرة.

فلا تلبث هذه الذات أن تهدي إليها عشاقها بنورها، وهنا تتجسد روعة التصوير عند عفيف الدين؛ إذ اعتمد في البيت الأول على الجناس بين "الأسماء الإلهية" وبين "أسماء" المعشوقة، واعتمد على طباق الإيجاب في البيت الثاني بين ظلام وسواد الشعر، ونور وسطوع الأضواء أي بين الضلال والإهتداء.

و"علوة" أيضا اسم معشوقة طالما هام به الشعراء قديما واشتهرت بأنها حبيبة البحتري، وهو من المسميات التي كثيرا ما أشار بها الصوفية إلى الذات الإلهية، يقول العفيف:

دُعُوا إِلَى بَابِ عَلْوَةَ كَرَمًا وَوَجْهُهَا بِالْجَمَالِ مُحْتَجِبُ
فَقَدَّمُوا سَجْدَةً وَهُمْ زُمَــرٌ لِغَافِرَ سَبَّحَ اسْمَـــهُ الْأَدَبُ

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص31.
(2) - يوسف زيدان، تعليق على الأبيات في هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص83.

غَيَّبَتِ الْعَيْنُ مِنْهُمُ أَثَـــــرًا لِأَنَّهُمْ فِي بَقَائِهَا سُلِبُــــوا
فَمَا دَرَى صَاعِدٌ بِمُنْحَــدِرٍ وَلَا التُّقَى ذَاهِبٌ وَمُنْقَلِبُ[1]

علوة	اسم امرأة
	العلو والرقي
	الرفعة والسمو
	الشرف
	القهر والغلبة
	العظمة والتجبر

يبدو أن معاني ودلالات علامة "علوة" تحيلنا بالضرورةعلى الذات الإلهية؛ فالله تعالى هو وحده العلي الأعلى من كل عالٍ، وهو أعظم وأجل مما يصفون ومما يُثْنَى عليه، وهو القاهر فوق عباده، الغالب أمرُه، العظيم المتجبر، العالي الذي علا الخلق فقهرهم بقدرته، المتعالي صاحب الصفات العلا، والكلمة العليا جل شأنه.

أما باب علوة فهو «كناية عن الحضرة الإلهية التي يرقى إليها صفوة الصوفية»[2] ، وما "سجود الزمر" على بابها إلا لعظمتها وجلال قدرها، سجود الفانين على أعتاب صاحب الجلال والجمال المطلق، مما لا يدع مجالا للشك بأن المقصودة بعلوة هي الذات الإلهية فهي وحدها الأحق بالسجود.

وفي ذكر الزمر والسجدة وغافر والحديد، وهي من سور القرآن العظيم، إشارة إلى رابط مشترك بين نصوصها؛ وهو معنى التسبيح الوارد في كل هذه السور، جاء في الآية الأولى من سورة الحديد: ﴿سَبَّحَ لِلهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيم﴾، وفي السجدة الآية 15: ﴿إِنَّمَا يُؤْمِنُ بِآيَاتِنَا الَّذِينَ إِذَا ذُكِّرُوا بِهَا خَرُّوا سُجَّدًا وَسَبَّحُوا بِحَمْدِ رَبِّهِمْ وَهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُون﴾، وفي الآية السابعة من سورة غافر: ﴿الَّذِينَ يَحْمِلُونَ الْعَرْشَ وَمَنْ حَوْلَهُ يُسَبِّحُونَ بِحَمْدِ رَبِّهِمْ وَيُؤْمِنُونَ بِهِ وَيَسْتَغْفِرُونَ لِلَّذِينَ آمَنُوا رَبَّنَا وَسِعْتَ كُلَّ شَيْءٍ رَحْمَةً وَعِلْمًا فَاغْفِرْ لِلَّذِينَ تَابُوا وَاتَّبَعُوا سَبِيلَكَ وَقِهِمْ عَذَابَ الْجَحِيم﴾، وجاء في سورة الزمر الآية75: ﴿وَتَرَى الْمَلَائِكَةَ حَافِّينَ مِنْ حَوْلِ الْعَرْشِ يُسَبِّحُونَ بِحَمْدِ رَبِّهِمْ وَقُضِيَ بَيْنَهُمْ بِالْحَقِّ وَقِيلَ الْحَمْدُ لِلهِ رَبِّ الْعَالَمِين﴾.

نلاحظ في الآيات وصف الحق تعالى لمشهد تسبيح الملائكة في الدنيا والآخرة؛ تسبيح الملائكة

[1] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص37.

[2] - يوسف زيدان، تعليق على الأبيات في هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص83.

في الدنيا: "يسبحون بحمد ربهم ويؤمنون به ويستغفرون للذين آمنوا"، وفي الآخرة: "يسبحون بحمد ربهم"، فشبه مشهد الصوفية في حلقة الذكر وعروجهم وبلوغهم عتبات الحضرة، بمشهد تسبيح الملائكة في العلو، إذ جعل الذكر حياة الصوفية كحياة الملائكة، لا تخطر الدنيا على قلوبهم، ولا تشغلهم خواطرها وزخارفها عن محبوبهم، نسوا أنفسهم بالاستغراق في التفكير فيه، وغابوا عن كل ما سواه، فالدعوة (دعوا إلى باب علوة) هي وجد الصوفي، نداء خفي في باطنه من أثر السماع (سماع الذكر والتسبيح) يحثه على العروج والفناء: غيبت العين منهم أثرا، وفناؤهم عن سوى محبوبهم هو عين بقائهم به: لأنهم في بقائها سلبوا، ففقدوا كل إحساس بالسوى فلم يشعر من هو في حال الفناء (صاعد) بمن هو في حال البقاء (منحدِر).

فالبيت الأخير إشارة إلى أن «للواصلين إلى الله طرقا عديدة ومتنوعة، حتى أن أحدهم لا يكاد يلتقي بالآخر في الطريق، وهناك عبارة صوفية شهيرة تقول: الطرق إلى الله على عدد أنفاس البشر».[1] غير أن هدفهم المنشود جميعا هو العلو، وهذه هي حالهم حين بلوغهم حضرة العلو، وهذه هي نشوتهم بخمر علوة وتلاشيهم في أنوارها المبهرة.

ولاسم "سعدى" أيضا حظ من أشعار ديوان العفيف، يقول فيها:

بِحَيْثُ دَنَواْ سُعْدَى مِنْ تَـــــدَانِ   كَمَا أَهْوَى وَبُعْدٌ مِنْ بُعَادِي
وَإِذْ أَنَا وَالْمَلِيحَةُ فِي عِتَـــــابٍ   يَلِينُ بِلُطْفِهِ عِطْفُ الْجَمَادِ
إِذَا ضَلَّتْ بِطُرَّتِهَا عُيُونِــــــي   فَلِي مِنْ ثَغْرِهَا الْبَسَّامِ هَادِ
مِنَ الشُّعَرَاءِ دَمْعِي فِي هَوَاهَا   تَهِيمُ سُيُولُهُ فِي كُلِّ وَادِ[2]

يتحدث الشاعر في المقطع عن لذة الوصال؛ فكلما اقترب من سعدى ازدادت قربا منه فتحصل بذلك لذة الفناء في المحبوب، وإن قصّر في تفانيه في حبها وفي طلب ودها وقربها بعدت عنه وقابلته بالصدود، فما ألذ عتابها اللطيف الممزوج بدلالها، وما أعذب وصالها بعد إعراضها. وإن «ضل عن الذات الإلهية بتنوع تجلياتها المختلفة في العالم الأرضي، فإن إشارات جمالها النورانية لا تلبث أن ترده من عالم الكثرة إلى حقيقة الوحدة، وهي النقلة الواجبة بين "لا إله" و"إلا الله"».[3]

---

(1) - يوسف زيدان، تعليق على الأبيات في هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص98.

(2) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص211.

(3) - يوسف زيدان، هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص211.

أما البيت الرابع ففيه تضمين لقوله تعالى: ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتْبَعُهُمُ الْغَاوُون، أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُون، وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُون﴾[1] ، لقد استعار الشاعر معاني هذه الآيات الكريمة للتعبير عن معاناته في حب سعدى، وما يكابده من فرط هيامه بها من ألم ومعاناة تنسكب لها دموعه وتنهمر كالسيول في الوديان.

إن عجز اللغة العادية عن الوفاء بحق ترجمة ما يعايشه الصوفي من أحوال وما يعانيه من مواجيد، جعل العفيف - على غرار كثير من الشعراء المتصوفة - لا يتحرج من ذكر النعوت و الصفات الحسية للأنثى المتغزل بها، في سبيل الإشارة إلى تجلي جمال الذات الإلهية وحبه الصادق لها، أي إن ما يبدو في ظاهره غزلا حسيا ماديا هو في الحقيقة غير مقصود لذاته، بل للتعبير عن معاني سامية ورؤيا واسعة ضاقت عبارات اللغة العادية عن استيعابها وإيصالها، وهذا ما يدعى "بالرمزية المتجاوزة"، التي «تستخدم فيها الصور الملموسة، ليس كرموز لأفكار ومشاعر خاصة تعتمل بداخل الشاعر، وإنما كرموز لعالم شاسع ومثالي يعتبر العالم الواقعي بالنسبة له شبيهًا غير متكافئ».[2]

يقول العفيف:

وَحَقِّكَ مَا الْجُفُونُ السُّودُ أُسْدٌ ... وَلَا سَلَّتْ بِهَا الْهِنْدِيَّ هِنْـــــدُ
وَلَكِنَّ الْفُتُورَ بِهَا فُتُـــــــونٌ ... وَفِي الْوَسْنِ الَّذِي تُبْدِيهِ سُهْدُ
وَأَهْيَفُ فِي الْمَنَاطِقِ مِنْهُ غَوْرٌ ... أَهِيمُ بِهِ وَفِي الْأَرْدَافِ نَجْـدُ
شَهِدْتُ بِوَجْهِهِ بَـــدْرًا وَأَدْنَى ... وَقَائِعِ لَحْظِهِ بَدْرٌ وَأُحْـــدُ
وَقَالُوا خَدُّهُ مَاءٌ وَخَمْـــــرٌ ... وَكُلٌّ مِنْهُمَا لِأَخِيهِ ضِـــدُّ
فَقُلْتُ وَمَقْصَدِي بِالْقَوْلِ خَالٌ ... هُنَاكَ نَعَمْ وَفَوْقَ الضِّدِّ نِدُّ[3]

من جديد يتألق العفيف في استعراض براعته البلاغية، من خلال ما احتشدت به الأبيات أعلاه من صور بيانية ومحسنات بديعية، كالتشبيه البليغ الوارد في البيت الأول بين الأجفان السوداء وبين الأسود في الشطر الأول، وبين الأجفان وبين السيوف المغمدة التي لم تسلها هذه المعشوقة (هند) في الشطر الثاني، والجناس الناقص بين "فتور" و"فتون"، والطباق بين "الوسن" أي النعاس و"السهد" أي السهر في البيت الثاني، وفي البيت الرابع شبه الشاعر وجه حبيبته بالبدر في استدارته وضيائه، كما

---

(1) - الشعراء، من الآيتين 224- 225.

(2) - تشارلز تشادويك، الرمزية، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، ص41-42.

(3) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص78.

شبه لحظه القاتل بموقعتي بدر وأحد لشدة تأثير نظرته وفتكها بقلب المحب، فهي أشد بطشا من السيوف الحادة التي نالت من أجساد المحاربين في هتين المعركتين، وفي هذا مناسبة لمعنى اسم "هند" الذي أشار به إلى محبوبه المطلق، فمن معاني هذا الاسم "السيف القاطع"، وكذلك هي ألحاظ هند ونظراتها الفاتكة.

إن اجتهاد الشاعر في وصف عيني حبيبته القاتلة، وقدها الأهيف، و خصرها المهضوم، وخدها الأسيل، والخال الذي يزينه... وغيرها من الأوصاف الحسية التي نعت بها هذه الأنثى المليحة، هو في الحقيقة ناتج عن بحث الشاعر عن معادل موضوعي يمتزج فيه الملموس الحسي بالمجرد الباطني المثالي، بديل لوصف مشاعر يصعب تناولها وتستحيل ترجمتها باللغة العادية، ثم إن تشبث الشاعر بأستطيقا المرأة الفيزيائي وجمالها الفاني، هو انفتاح على جمال خالد مطلق، جمال الذات الإلهية المتجلي في الصور العينية المبثوثة في أرجاء الكون، والتي تأتي المرأة على رأسها باعتبارها أجمل تجليات الخالق في الوجود.

وتتأسس طريقة الصوفية في التلويح بعلامة الأنوثة على المضايفة بين العيني والمجرد، إذ يحيلون - بضرب من التبادل - التصور الذهني للأزل بوصفة نفيًا مفزعًا وسلبًا لمفهوم البدء الزماني، إلى مدرك محسوس يوحي باستطيقا المرأة وما تؤديه من جمال بصورة مجردة، حيث تنتفي الأشخاص المشار بها ويبقى المشار إليه. فهم ينظرون إلى المرأة - مثل غيرها من تعينات الجمال الإلهي - نظرة تجريدية ميتافيزيقية لا يحفلون خلالها بالأشكال العادية، وإنما كان احتفالهم بالمفاهيم الرحبة التي ترتبط بقدرة هذه الأشكال على التدليل عما يكمن بداخلهم من مشاعر الحب المشتعل تجاه محبوبتهم التي لا يريدون التصريح بحبهم لها. وهذا هيأ لهم الحرية والانطلاق في عالم من الجمال المطلق الذى يشير إلى الأبدية أو اللانهائية.[1]

يقول الشاعر في موضع آخر واصفا خد حبيبته الآسر وقدها المياس و نظرتها النجلاء:

مَلَكَتْ خُدُودُكَ أَسْوَدِي فَمَاؤُهَا ... مِنْ مُقْلَتِي ولَهِيبُهَا بِفُــؤَادِي

وَمُحَجَّبٌ مَا الْوَجْدُ فِيهِ مُحَجَّبًا ... عَنْ عَاذِلِي ولَا التَّصَبُّرُ بَادِي

مَهْما انْثَنَى فَأَنَا الطَّعِينُ بِقَامَةٍ ... هَيْفَاءَ تَهْزَأُ بِالْقَنَا المَيــــــَّادِ

وَإِذَا رَنَا فَأَنَا الْقَتِيلُ بِمُقْلَـــــةٍ ... نَجْلَاءَ أَمْضَى مِنْ حُدُودِ حَدَادِ[2]

[1] - ينظر: سيسيل موريس بورا، الخيال الرومنسي، ترجمة: إبراهيم صيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977، ص125.

[2] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص204.

تبدو جملة الأوصاف الفائقة التي نعت بها الشاعر هذه المحبوبة في ظاهرها مادية بحتة، لا تخرج في عمومها عما جرت عليه عادة الشعراء العرب في الغزل الحسي، (الخدود التي ملكت فؤاد العاشق، القامة الهيفاء التي تسامت - في اتساقها و تناسقها- على القنا والتي أصابت قلب الشاعر بحسنها في مقتل، العيون النجل التي تركته صريعا بنظرتها التي جمعت سحر وجاذبية الترك والهند معا، الشفة اللمياء والخال البهي الذي يزين خد هذا المليح...)، ولولا القرينة التي أوردها الشاعر في البيت الثاني، لسلمنا بأن هذه الأبيات لا تمت بصلة للتصوف والتجربة العرفانية. يقول العفيف في موضع آخر:

بَيْنَ لَمَاهُ وَحُمْرَةِ الْخَـــدِّ خَالٌ حكَى نَحْلَةً عَلَى شَهْــــدِ
عَجِبْتُ لِلتُّرْكِ مِنْهُ نِسْبَتُهُ كَيْفَ اعْتَزَى لَحْظُهُ إِلَى الْهِنْـــدِ
نَابِغَةٌ صِرْتُ فِي مَحَبَّتِهِ مِنْ فَرْطِ وَجْدِي بِصُدْغِهِ الْجَعْدِ
دُونَ وُصُولِي لِلَثْمِ وَجْنَتِهِ دِرْعٌ عِذَارٌ مُقَدَّرُ الـــــزَّرْدِ[1]

فحبيب العفيف «متحجب متعال، ولكن وجده به، وشوقه إليه ونفاذ صبره ليس خافيا عن عذاله ولائميه. فهذا الحبيب ليس من لحم ودم، بل هو سيد متعال لا يناله الإدراك، ولو وصفه بشتى الأوصاف الحسية، وهذا الحبيب السيد له الفعل المطلق على عاشقيه على الرغم من احتجابه عن أبصارهم، فهو الجمال المطلق الذي يهيم به العاشقون ويسكرهم جماله مثلما تسكرهم معرفته».[2]

لقد أهاب الشاعر من خلال علامة الأنوثة، وكل ما تحيل عليه من دلالات الرغبة والإغراء والافتتان، على لذة معاينة التجليات الإلهية في الوجود، ورؤية الوحدة في الكثرة، وحدة الخالق في تعدد المخلوقات، ومن هنا نلمس هذا الحشد الكبير للأوصاف الحسية للمرأة/المحبوبة فهي تعبر بدورها عن هذا التعدد، فأبرز ما يميز السر الأنثوي هو تجسده كأسمى مظاهر الجمال والحب الإلهي، إنها قبس مشع للنور الإلهي المتجلي في الأشكال المتعينة، بذلك، «يعي المحب محبوبه المتعالي في هذا الشكل أو ذاك، ومن هنا يمكن أن نعاين التركيب المزدوج للحب الذي يجمع بين الطبيعي والروحي، وهكذا ينشط الخيال الإبداعي للمتصوف متجها في فعالية إلى التوحيد بين العلو المتجلي والصورة التي تجلى فيها».[3]

[1] - المصدر السابق، ص83.
[2] - هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص293.
[3] - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المكتبة المصرية لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1998، ص144.

ويحتوي ديوان العفيف على مقطوعة من خمسة عشر بيتا في الغزل، تفتقر أبياتها في عمومها إلى تلك القرينة التي ترجح انتماءها إلى موضوع العشق الإلهي لا الغزل العادي، فرغم الطابع التلويحي الذي طغى على شعره عموما، إلا أنه قد يكون من التعسف محاولة تأويل هذه الأبيات إلى معان صوفية، خاصة منها قوله:

كَأَنَّ عِذَارَ مَنْ أُحِبُّ بِخَـــــدِّهِ رِضَاهُ، وَفِيهِ بَعْضُ آثَارِ صَـــــدِّهِ
رَشِيقُ التَّثَنِّي رَاشِقُ الْجَفْنِ فَاتِكٌ جُيُوشُ الْهَوَى مِنْ تَحْتِ رَايَةِ قَصْدِهِ
يُكَلِّفُ رِدْفَيْهِ مِنَ الثُّقْلِ مِثْــلَ مَا يُكَلِّفُ مِنْ ثِقْلِ الْهَوَى قَلْبَ عَبْـــدِهِ
يَمُوجُ غَدِيرٌ تَحْتَ غُصْنِ قِوَامِهِ وَثُعْبَانُ ذَاكَ الشَّعْرِ ظَامٍ لِـــورْدِهِ[1]

يتساءل محقق الديوان الباحث يوسف زيدان حول تأويل هذه الأبيات مستغربا: «هل يمكن بحال أن نتناولها على المحبة بالمعنى الصوفي، مع هذه الحسية الواضحة في التصوير، خاصة هذا الحديث عن ثقل الأرداف؟».[2]

وذهب في محاولة منه لتفسير هذه الإشكالية إلى القول: «ليس هناك ما يمنع أن يكون الشاعر، قبل دخوله للطريق الصوفي، قد أحب حبا إنسانيا عبر عنه في هذه الأبيات التي تحمل الطابع الحسي الفج، ثم انصرف الشاعر عن هذا الحب الزائل إلى المحبة الدائمة لله .. ولما جمع شعره في ديوان، ضمت إليه هذه الأبيات التي أنشدها في محبوبة إنسانية ذات أرداف... وإلا فإن هذي الصفات لا يمكن بوجه من الوجوه أن تشير إلى الذات الإلهية، مهما كان قدر الرمزية عند هذا الشاعر الصوفي».[3]

غير أن ما ورد في آخر النص قد يجعلنا نعيد النظر في تصنيف هذه المقطوعة تحت موضوع الغزل العادي، وأن نرجح انتماءها للحب الإلهي، إذ يقول العفيف:

فَإِنْ قُلْتُمُ مَاالشَّامُ مِصْرَ فَذُو الصَّفَا يَرَى الْقُرْبَ فِي التَّوْحِيدِ مِنْ غَيْرِ بُعْدِهِ[4]

ففي قوله "التوحيد" إشارة إلى الوحدة بمفهومها الصوفي، و هذا ما يؤكده المحقق نفسه في شرحه لهذا البيت في هامش الديوان. و رغم حسية الأوصاف في الأبيات الأولى إلا أننا لا يمكن أن نجزم بأن الصفات المادية لهذه الأنثى لم يقصد بها الشاعر الذات الإلهية؛ لأن المقطوعة ككل كيان واحد لا يمكن فصل بعضه عن بعض، ناهيك عن أنه ما من دليل يثبت نظرية المحقق في أن الأبيات تعود إلى زمن

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص238.
(2) - يوسف زيدان، مقدمة تحقيق ديوان عفيف الدين، ص47.
(3) – المصدر نفسه، ص47.
(4) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص240.

أسبق لتجربة التصوف لدى العفيف، وأنه تم دمجها في مقطوعة لا تنتمي إليها في الأصل، فالفكرة تبقى محض افتراض.

كما أننا إذا أخذنا بعين الإعتبار أن الصوفية المتأخرين قد أهابوا في تركيب علامة المرأة بأمشاج من مذهبين رائدين في فن الغزل، فأخذوا من الغزل الصريح شيئًا من الحسية الشهوانية والتغني بمظاهر الجمال الفيزيائي، واستعاروا من الغزل العذري لغته المفعمة بالتعالي والتطهر والعفة والمعاناة والرومانسية، التي تدور حول الهجر وتمني الوصال، ومزجوا هذين النمطين في بناء شعري تلويحي لم يكن بمعزل عن تصورات غنوصية خاصة[1]، فيغدو تغزل الشاعر الصوفي بطريقة حسية أمرا غير مستغرب ولا مستهجن.

وفوق كل ذلك نعثر في شرح البوريني والنابلسي لديوان ابن الفارض، تأويلا ذوقيا لتلك الأوصاف الحسية التي وردت في شعره؛ فحين كنى عن العين بالسيف فلقطعها أثار جميع الأغيار، وما الفتك إلا كناية عن عموم الفناء والاضمحلال، أما العذار - وهو ما على الخدين من الشعر- فكناية عما ينبت في القلب من المعاني، وإدراك الأشياء والشعور بها، وتشبيه قد المحبوب بالغصن في اعتداله، يعني أن ظهوره في قلوب العارفين به يشبه الغصن النابت من أصل الشجرة الإنسانية، بقدر طاقتها في أرض الحقيقة الغيبية، ولثم العذار كناية عما يشعر بوجهه الكريم من الحجب الروحانية النورانية لكمال علوه، وفرط تنزهه عن إدراك الأبصار والبصائر، أما صدود الحبيب فمعناه أنه لا يشغله شأن عن شأن وإن كان قيوما مدبرا لجميع الأكوان، فهو تعالى لا يؤده حفظ شيء، ولا يخرج عن تصرفه شيء، فإعراضه عن كل شيء: أنه لا يشغله شيء، إذ لا وجود معه لشيء، كان الله ولا شيء من الأكوان، ولا مكان ولا زمان، وهو الآن على ما عليه كان. [2]

وقد لاحظ المتصوفة أن الاتصال الجسدي هو أعمق صور الاتحاد بالمحبوب وأكمله، فوصفوا علاقتهم بالله وصفًا غراميًا، واستخدموا في التعبير عن حبهم للذات الإلهية عبارات مليئة بالرموز الحسية[3]. التي ترفضها العقول القاصرة عن فهم معانيها الباطنية، وتتعجل تفسيرها. فليس مستغربا إذا أن يصف الشاعر حبه للذات الإلهية بعبارات يمجها الذوق العام بمعناها الظاهري.

فتأخير ذكر القرينة لآخر النص، والتي سمت بالأبيات فوق فيزيائية الصورة وتجاوزت الدلالة المادية، لا يخولنا استبعاد بقية الأبيات من خانة التصوف، لأن الأوصاف الحسية - وإن لم تستسغها

(1) - ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص138.

(2) - ينظر هذه التأويلات في الشرح، ج1، ص172، 173، 174، 185، 188، 302.

(3) - ينظر: زكريا إبراهيم، مشكلة الحب (مشكلات فلسفية)، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص110.

أذواق البعض- ليست في الواقع سوى نقطة انطلاق اتكأ عليها الشاعر للولوج إلا عالم الحقائق الروحية، وترجمة بعض ما ينتابه خلال هذه التجربة العرفانية من أحوال.

ومن شعر عفيف الدين في الحب الإلهي قوله:

كَيْفَ بِتْنَا مِنَ الضَّمَأ نَتَشَاكَى — يَا لَقَوْمِي وَفِي الرِّحَالِ الْمَاءُ
كَمْ بَكَيْنَا حُزْنًا بِمَنْ لَوْ عَرَفْنَا — كَانَ مِنْ شِدَّةِ السُّرُورِ الْبُكَاءُ
نَحْنُ قَوْمٌ مِتْنَا وَذَلِكَ فَـــرْضٌ — فِي هَوَاهَا فَلْيَيْأَسِ الْأَحْيَـــــاءُ
وَأَقَامَتْ نُفُوسُنَا فِي حِمَـــاهَا — لَا بِنَا بَلْ بِهَا لِيَصْفُو الصَّفَاءُ[1]

أي مفارقة هذه التي يشكو فيها المرء من العطش الشديد، والماء في متناوله دون أن يدري، أوليس المقصود هنا أن المرأ يجهد نفسه في البحث عن دلائل وسبل لمعرفة الذات الإلهية لكن في اتجاه خاطئ، بينما تقبع تلك الحقيقة قريبا جدا منه: في ذاته التي لا ينبغي أن يلتمس المعرفة في سواها، فمعرفة النفس هي المعراج الحقيقي لمعرفة الرب، وقد عزز الشاعر هذه المفارقة بالمقابلة بين معاناة الظمأ وتوفر الماء في الرحال.

ويؤكد البيت الثاني المعنى نفسه؛ حيث أن جهلنا السبيل الحقيقي إلى تلك المعرفة، وشوقنا إليها، أحزننا وأبكانا، ولو أدركنا تلك المعرفة وفهمناها على حقيقتها لكان بكاؤنا من الفرح لا من الحزن، وشتان بين البكائين، وبين السببين، ففنينا في هواها (متنا)، وذلك شرط المحبة الخالصة، فلييأس الجاهلون المحجوبون عن حقيقتها (الأحياء) من وصالها ونيل رضاها، وإدراك جمالها وجلالها، والتنعم بقربها في حماها، وتأمل تجلياتها التي لا يرتوي منها عارف ولا يكتفي منها مشتاق، وتوحيدها توحيدا شهوديا خالصا وفطريا، كما وحدتها الأرواح من قبل في عالم الذر. وقد برع العفيف في المطابقة بين الحزن والسرور في البيت الثاني، وبين الحياة والموت في البيت الثالث، مما يقوي المعاني الذوقية السابقة التي تجسد الهوة الشاسعة بين الحياة الحقيقية التي لا تتأتى إلا بالموت (الفناء في المحبوب ونكران الذات) ولا ينالها إلا الخاصة من أصحاب الأذواق الروحية، وبين الموت الحقيقي الذي يهيأ لنا أنه هو الحياة (جهل المعرفة واحتجاب الحقيقة) الذي يتخبط فيه عامة الناس.

الموت عند الصوفية شرط المحبة للخالق، وهم يقصدون بالموت معنى عرفانيا، فهو موت رغبات النفس ومتطلباتها الحسية من جهة، وموت التعلق بما سوى الله من جهة أخرى. ذلك أن المحبة الإلهية في نظر أصحاب الخبرة الصوفية هي «"محو المحب بصفاته، وإثبات المحبوب بذاته"، وهي

[1] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص31.

"خروج عن رؤية المحبوب"، وهي أيضًا "ميلك إلى الله بكليتك، ثم إيثارك له على نفسك وروحك...". وكل هذه التعريفات - وغيرها- إن دلت على شيء فإنما تدل على أن الصوفي يريد أن يفنى عن نفسه لكي يقبل بكل همته على ربه...». [1]

وفي هذا المعنى(الفناء) يقول الشاعر:

أَرَى رَسْمَهَا أَضْحَى يُعَوِّضُ عَنْ رَسْمِي فَمَا بَالُهُمْ فِي الْحَيِّ يَدْعُونَنِي بِاسْمِـــي
وَهَلْ بَعْدَ ضَوْءِ الشَّمْسِ يَبْدُو لَكَ الدُّجَى وَهَلْ عِنْدَهَا يَبْقَى عَلَى الْأُفْقِ مِنْ نَجْمِ
إذا مَا دَعَا الدَّاعِي لِعَلْوَةَ فَاسْتَجِـــبْ وَلَكِنْ إذَا أَفْنَتْكَ عَنْكَ عَلَى عِلْـــــمِ
وَلَا تَبْقَ إِنْ أَفْنَتْكَ إِلَّا لَهَـــا بِـــهَا فَأَنْتَ إِذَا خَفَقْتَ مِنْ عَالَمِ الْوَهْـــمِ
فَلَوْ صَرَفَتْكَ الصِّرْفُ عَنْهَا بِذَاتِـــهَا رَأَيْتَ شُعَاعًا عَنْ سِوَى حُسْنِهَا يُعْمِي[2]

يشير العفيف في المقطوعة إلى ما يعرف عند الصوفية بمبدأ التخلي والتحلي؛ إذ ينبني التخلي - الذي يمثل أشد مراحل التزكية- على ترويض وتهذيب النفس الإنسانية، وتغذيتها بالمعاني العلوية الراقية الشريفة، والمواظبة على مجاهدة شهواتها التي تهوي بها إلى حضيض السفاسف والعبودية للجسد الفاني، أما التجلي، فهو نتيجةٌ لتخلي الصوفي التام حتى لا تبقى شظية من آثار صفاته البشرية، فيخلع الحق تعالى عليه أنوار صفاته الربانية، فهو مكافأة منه تعالى لعبده عل صدق التوجه والسير إليه، وعلى تفانيه في المجاهدة، فيفتح له سبحانه أبواب التوفيق، ويشرفه بمناجاته، ويصطفيه لتلقي المعرفة العلوية.

لقد أدرك الشاعر أن صفات الله تعالى هي صفاته، فبعد موت رغباته ونزواته، تحقق العفيف بصفات الحق تعالى العلوية، ولما كان الحق يُعرَف عن طريق صفاته وأسمائه اللامتناهية التي لا يحصرها العد، فإن تجلياته بهذه الصفات والأسماء لامتناهية ولا يحصرها العد أيضا، ولما كان أجمل تجل لهذه الصفات في الإنسان، والإنسان الكامل، فقد صارت صفات الله هي صفاته، أي كما يقول: صار رسمها يعوض عن رسمه، فلماذا يدعونني في الحي باسمي؟ ولأن تجليات الله واضحة كالشمس في "نعمى" أو "علوة" لذوي البصر والبصائر، فقد وجب أن يستجاب للداعي إلى نعمى أو علوة ولا فرق بينهما. [3]

وأنت لا تملك - في الواقع- إن سمعت الداعي لعلوة إلا أن تستجيب له، لتفنى بها عن ذاتك

[1] - زكريا إبراهيم، مشكلة الحب، ص110.

[2] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص215.

[3] - ينظر: هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص284.

بعلمك وإدراكك ووعيك، ويتحقق بذلك وجودك الفعلي الذي لا يتم إلا بفنائك التام، الذي من شأنه أن يحررك من وهمك وينتشلك من عالم الزيف والجهل والوجود الظاهري الفاني. وفناؤك هذا عن عالم الأغيار، يستوجب عودتك إلى حالة البقاء بعد الفناء (لا تبق إن أفنتك إلا لها بها)، أو ما يسمى بمرحلة "الصحو الثاني"، وهي تجسد قمة الرقي الروحاني وأقصى درجات السعادة التي ينشدها كل سالك.

والفناء والبقاء -عند الصوفية- حالان مرتبطان متلازمان يحصلان مع الشخص في زمان واحد، ولكن من نسبتين مختلفتين؛ فالفناء نسبة الشخص إلى الكون، والبقاء نسبته إلى الحق، والبقاء نسبة لا تزول وهي نعت إلهي في مقابل البقاء الذي هو نسبة تزول ونعت كياني، وبذلك فإن البقاء أعلى درجة من الفناء؛ لأن النسبة إلى الحق أعلى من النسبة للكون، وفي نسبة البقاء شهود حق، وفي نسبة الفناء شهود خلق، كما أن السبب الذي أفناك عن كذا هو الذي أنت باق معه (الحق)، وبالتالي لاخير في بقاء بعده فناء، ولا خير في فناء لم لا يسفر عن بقاء. [1]

فإن هدتك الصرف (الخمرة) أي المعرفة إلى إدراك ذاتها، وأفنتك فيها بها عن عالم الأغيار، أبصرت تجلياتها وعاينت حسنها الذي يعميك بل يغنيك عن رؤية غيرها، وأدركت مرحلة البقاء بهذه الذات الخالقة، التي ارتقت بك إلى عالمها الحقيقي المطلق السرمدي، الذي يقف بمقابل الوجود المخلوق الظاهر الفاني، الوجود الذي كنت فيه في مرحلة البقاء الأول قبل فنائك.

ومن أجمل ما قال عفيف الدين:

هَلُمُّوا فَعِنْدِي لِلْمَحَبَّةِ وَالْهَـــــوَى ... سِقَامُ غَرَامٍ لَسْتُ أُحْسِنُ طِبَّهُ
هِبُوا لِيَ جَفْنًا يَمْلِكُ الْعَقْلُ دَمْعَـــــهُ ... وَإِلَّا فَقَلْبًا يَحْكُمُ الصَّبْرُ لُبَّـــهُ
هَوَتْ قَدَمِي فِي الْحُبِّ عَنْ غَيْرِ خِبْرَةٍ ... فَأَلْفَيْتُهُ حُلْوَ التَّجَرُّعِ عَذْبَـــــهُ
هُوَ الشَّهْدُ مَمْزُوجًا بِسُمٍّ وَعَلْقَـــــمٍ ... أُؤَمِّلُ عَتْبَاهُ وَأَحْذَرُ عَتْبَـــــهُ
هَوَيْتُ حَبِيبًا لَسْتُ أَهْلًا لِحُبِّـــــــهِ ... وَأَنَّى لِمِثْلِي أَنْ يَكُونَ مُحِبَّهُ[2]

إن حديث العفيف عن تجليات الذات الإلهية يتميز بوصفه لها بالجمال المدهش، وذلك لأن النفس الإنسانية بفطرتها تعشق الجمال وتغتبط لرؤيته، ولهذا لم يلجأ إلى وصف تجليات الذات الإلهية بالقوة والعنف، أو بما يثير الخوف والفزع، مع علمنا أن من صفات الذات الإلهية القهار والجبار والمهيمن والمكين... بل لجأ إلى وصفها بالجمال ومختلف الصفات الدالة على الرحمة؛ لأن النفس الإنسانية

[1] - ينظر: سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص203.
[2] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص148- 149.

تأنس باللطف والرأفة والسلام، وتشعر بفطرتها أنها عاجزة وضعيفة فتميل إلى الرحمة والهدوء وتنفر من الجبروت والعنف. [1]

لذلك تجنب الشاعر وصف الجمال الإلهي بصفات القهر والقسوة التي هي بوصف الجلال الإلهي أليق، ولم يجد نموذجا بين المخلوقات أفضل من المرأة للتلويح بهذه الصفات الرحمانية؛ لأنها تجمع بين الجمال من جهة وبين الرقة واللطف والعذوبة والرأفة من جهة أخرى، أوليست المرأة رمزا للرحمة وينبوعا للحنان والعطف؟ فهذا الكائن الرقيق في روحه، المدهش في حسنه، هو أكثر الكائنات تعبيرا عن الجمال الرباني، والأنسب لوصف تفاصيل وأحوال عشق الصوفي للذات المطلقة، لهذا يصفها العفيف بأرق النعوت وأجملها وأعلقها بالقلوب، فيقول:

خُذُوا عَنْ تَثَنِّي الْغُصْنِ أَخْبَارَ قَدِّهِ وَلَا سِيَّمَا عَنْ بَانِ نَجْدٍ وَرَنْدِهِ
وَلَا تَسْأَلُوا عَنْ فَاتِكَاتِ لِحَاظِهِ وَأَسْيَافِهَا إِلَّا حَشَاشَةَ عَبْدِهِ
تَعَشَّقْتُهُ عِشْقَ السِّقَامِ لِجَفْنِهِ وَعِشْقَ الصَّدِي الظَّمْآنِ مَنْهَلَ وِرْدِهِ
وَمَا كُنْتُ أَدْرِي قَبْلَ وَسْنَانِ جَفْنِهِ بِأَنَّ كَلَالَ السَّيْفِ أَمْضَى لِحَدِّهِ[2]

فكل من أراد تصور جمال هذا المحبوب فليسأل قضبان البان الجميلة في انثناءاتها، البديعة في تناسقها وتفرعاتها، عن قده الممشوق المياس، وليسأل قلب عبده المعنّى (العبد=الشاعر) -الذي أتلفت حشاشته نيران عشقه، وأسقمتها تباريح شوقه، ونالت منها عذابات هجره وصدوده- كيف تفتك مقلتاه الذابلتان بفؤاد من يبصرهما فتثخنانه بالجراح، كفعل السيوف المهندة بأجساد المحاربين في ساحة الوغى، فما حاكى الغصن في جماله وحسن انثناءات فروعه إلا قده الأهيف المياد، وما استمدت الصوارم حدتها وفتكها إلا من سحر عينيه القاتل، إن جمال هذا المحبوب مطلق كامل، ليس كمثله شيء، مثله أمام جمال ربات الحسن في الكون، كمثل الشمس بين سائر الكواكب تدور حول فلكه، وتستمد جمالها وإشراقها من سنا نوره المبهر، فعشقته كما عشق الذبول مقلتيه فلازمهما أبدا، وبت دائم التشوق إليه أنشد قربه كشوق الضمآن شديد العطش إلى منهل ماء يروي ضمأه، فما كنت أدري - قبل أن تذبحني نظراته الناعسة التي زادت عينيه فتكا- أن في انحناء السيف مكمن قوته؛ إذ يجعل ضربته أحد وأمضى.

ويرى الباحث يوسف زيدان أن في البيت الأول إشارة إلى عنعنة الحديث، فالحديث المعنعن: ما يقال فيه فلان عن فلان، من غير بيان للتحديث أو الأخبار أو السماع. [3]

(1) - ينظر: هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص290.
(2) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص98.
(3) - ينظر: يوسف زيدان، تعليق في هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص202.

لكن الواضح أن الشاعر أسقط صفات الجمال المحسوس في شكل المرأة على الذات الإلهية، فتغنى بالقد الجميل المتكامل واللواحظ الفتاكة بعبارات رقيقة مبالغ فيها، تعلق بالنفس وتأخذها إلى عالم من السحر والعذوبة اللامتناهية، لأن عشق الجمال أمر فطري جبلت عليه النفس البشرية. ثم قرن ذلك بالحديث عن ميله للخمرة (المعرفة) في الأبيات التي تلي ما سبق، وهو أمر طبيعي «فمن طبيعة النفس البشرية على المستوى المادي الحسي عندما تستعذب الجمال الحسي أن تميل إلى تعاطي الخمرة، ولكن التلمساني بوصفه متصوفا ارتفع عن هذا المستوى إلى المستوى الذوقي العرفاني وإلى المستوى الفلسفي، وقد أدرك أن جوهر الجمال يقترن بالحق، و(بمعرفة الحق). وكأنه يريد أن يقول لنا في كل قصائده: إن عشق الجمال يفرض على النفس معرفته، فالجمال والحق والخير قيم سامية تتحقق على الإطلاق في الذات الإلهية، وكأن النفس البشرية بفطرتها لا يمكنها أن تفصل بين عشق الجمال والميل إلى تعاطي الخمرة (الميل إلى المعرفة)، وكلاهما يفعلان في النفس فعلا واحدا هو السكر وذهاب العقل». [1]

فلا يعقل أن يدرك جمال هذا المعشوق وكماله المطلق عقل وقلب فلا يفنى في هواه، ويذوب وجدا وشوقا إليه، ويسكر من معرفته ويسقم من فرط إعجابه ودهشته، فيطلب الموت في حِماه طلبا لرضاه وقربه ومودته، يقول العفيف:

إِذَا مَاسَ مَنْ يَهْوَاكَ تِيهًا فَلَا عُتْبُ ... وَمَنْ ذَا يَرَى ذَاكَ الْجَمَالُ فَلَا يَصْبُـو
وَمَنْ ذَا الَّذِي يُسْقَى بِذِكْرِكَ قَهْوَةً ... وَلَا يَنْثَنِي تِيهًا وَيَزْهُو بِهِ الْعُجْـبُ
سَبَيْتَ الْوَرَى حُسْنًا وَأَنْتَ مُحَجَّبٌ ... فَكَيْفَ بِمَنْ يَهْوَاكَ إِنْ زَالَتِ الْحُجْبُ
وَأَصْبَحْتَ مَعْشُوقَ الْقُلُوبِ بِأَسْرِهَا ... وَلَا ذَرَّةٌ فِي الْكَوْنِ إِلَّا لَهَا قَلْـبُ

....

وَ لِمْ لَا يَذُوبُ الْعَاشِقُونَ صَبَابَةً ... وَوَجْدًا وَسُلْطَانُ الْمِلَاحِ لَهُمْ حِبُّ[2]

فلا يلام العاشق إن ذاب في غرامه وجدا، أو تاه في غياهب حسنه فمال صبابة وسكرا، فجماله المطلق لا يسلم من سهامه الفتاكة قلب أوتي حسن الذوق والفهم والإحساس، فكيف لا يعشقه من تشرب معرفته ويميل زهوا وسعادة ويتيه فخرا بوده، أوليس هو السيد الذي تربع بسلطان جماله المطلق على قلوب كل الموجودات؟ فإذا كان هذا فعله بالورى وهو محتجب، فما فعله بعشاقه إن كشف حجبه عنهم؟ لقد أضحى معشوق كل المخلوقات، وما ذرة في الكون إلا تسبح بحمده، وتخفق بعشقه.

(1) - هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص290.
(2) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص41.

وهنا يستند الصوفية إلى قوله تعالى في الآية الكريمة: ﴿وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا يَسْبَحُ بِحَمْدِهِ﴾[1] وقوله كذلك: ﴿وَلِلهِ يَسْجُدُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْض﴾[2] ، فعبر كل واحد منهم بطريقته الخاصة عن نظرته إلى هذا المشهد الذوقي الذي تهتف فيه كل المخلوقات باسمه تعالى كل بلغته، رغبة بفعل المحبة ورهبة بفعل عظمته والافتقار إليه، متناغمة في انجذابها إلى الذات الإلهية في حركة كونية عشقية لا تهدأ ولا تكل.

وربما تشابهت هذه الفكرة مع ما يقرره أرسطو في تفسيره لحركة العالم، باعتبار العالم منجذبا إلى الله (المحرك الأول) انجذاب تعشق، وهي الفكرة التي يراها كثير من الباحثين تعسفا وقسرا. [3] نظرا للفرق الشاسع بين الآراء الفلسفية ومشاهد الصوفية الذوقية، فهل يعقل بعد كل هذا ألا تخفق القلوب لسلطان الملاح وتذوب صبابة ووجدا؟ لعمري إنه لا يستحق إلا أن يعشق ويعبد، وتفنى فيه قلوب الخلق وأرواح البرية. يقول العفيف في معنى العبودية:

لِي فِي هَوَاكُمْ مَذْهَبُ مَذْهَبٍ وَمَطْلَبٌ مَا مِثْلُهُ مَطْلَـــــبُ
أَصْبَحْتُ عَبْدًا رَاضِيًا بِالَّذِي تَرْضَوْنَ لَا أَرْجُو وَلَا أَرْهَبُ[4]

و يقول أيضا:

إنَّنِي لِمَصُونَةُ الْحُسْنِ عَبْدٌ لَسْتُ أَرْضَى بِذِلَّةَ الْإِعْتَاقِ
أَوْثَقَتْنَا جُفُونُهَا فَفَخِرْنَــــا بَيْنَ أَهْلِ الْهَوَى بِذَاكَ الْوِثَاقِ
وَأَصَابَتْ إِذَا أَطْلَقَتْ أَسْهُمَ اللَّحْظِ قُلُوبًا تُسَرُّ بِالْإِطْلَاقِ[5]

وفي نفس السياق يقول:

ذَلَلْتُ لِمَحْبُوبٍ هُوَ الْعِزُّ كُلُّــهُ عَلَى أَنَّنِي فِي ذِلَّتِي أَتَلَــذَّذُ
ذِمَامُكَ مَحْفُوظٌ وَحَقُّكَ وَاجِبٌ وَحُبُّكَ مَحْتُومٌ وَأَنْتَ الْمُنَفِّذُ[6]

إنه عبد راض وسعيد بعبوديته لمعشوقه، يفتخر بأسره لأنه قدره المحتوم، ولا يأبه لما سيحل به مادام تابعا لذاته العليا، وكل ما يهمه نيل رضا مولاه، وهو حال لا يناله إلا من بلغ منتهى مقام الرضا أو كما يدعوه الصوفية "سقوط هم الدارين"؛ ومعناه «أن تسقط إرادة الصوفي وتدبيره بالكلية».[7]

[1] - الإسراء، من الآية 44.
[2] - النحل، من الآية 49.
[3] - ينظر: يوسف زيدان، تعليق على هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص105.
[4] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص106.
[5] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص158.
[6] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص261.
[7] - يوسف زيدان، تعليق بهامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص106.

فنعيمه المطلق في عبوديته، لا يرضى لها بديلا ولا يبغي منها فكاكا، وهو لا يرى فيها ذلا أو هوانا بل العز كل العز في تلك العبودية اللذيذة، والذل كل الذل في الانعتاق منها والسعي لاستبدالها بحرية زائفة، إنه مفتخر بالوثاق الذي ضربته عليه أجفان مولاه الآسرة فما أحلاه من وثاق وما ألذه من قرب، وما أسعد العفيف وما أشد سروره بسهام لواحظه وهي تخترق حشاشته فتدميها، إنه يستلذ ما يلاقيه من ألوان العذاب في سبيل قرب من يحب.

ويعبر عن اغتباطه بهذه العبودية فيقول:

فَمَنْ كَانَ عَبْدًا يَطْلُبُ الْعِتْقَ قَلْبُـــــهُ　　فَإِنِّيَ عَبْدٌ مِنْكَ لَا أَطْلُبُ الْعِتْقَـــــا

فَلَا تَخْتَبِرْ صَبْرِي فَلَا صَبْرَ لِي يُرَى　　وَلَا صِدْقَ إِلَّا أَنْ وَهَبْتُ لَكَ الصِّدْقَا[1]

ليس العفيف كبقية العبيد فمذهبه في العبودية والهوى خاص ومخالف لما هو مألوف؛ فإن كان جل ما ينشده العبد في العادة كسر قيوده ونيل حريته، فإن صاحبنا ينشد العبودية ويسعى إليها أكثر من سعي العبد للانعتاق، ورغبته صادقة فيها حتى إنه ليس بحاجة للصبر على مشاقها (العبودية)، لأن فيها جنته الحقيقية ونعيمه المقيم، وما يراه الآخرون عذابا يراه هو راحة ومتعة. لقد وهب حريته لسيده كصداق لقاء قربه منه وقبوله أن يكون عبدا تابعا له، فآثر العبودية التي يتماهى فيها عن ذاته ويفنى في خالقه، على حرية يرى فيها ذاته وذات معشوقه كيانين مختلفين متباعدين.

فهنا لا ينظر المحب إلى المحبوب على أنه "موضوع" بل على أنه هو "الكل" أو هو "الحياة". فالحب الحقيقي يستبعد كل ألوان التناقض والتضاد القائمة بين الأفراد، ويتطلب تسليمًا تامًا، أي أن يسلم كل من المحب والمحبوب ذاته إلى الآخر، ويتجاوز فرديته حتى يتحقق الاتحاد. [2]

فمحبة الله لا تتحقق إلا إذا نفى المحب ذاته ووهب كليته لخالقه بحيث لا يبقى له منه شيء، ولا يتحقق ذلك إلا بعد خلو القلب من كل الشوائب التي تكدر النفس، فإذا استقرت محبة الله فى الفؤاد خرجت منه محبة سواه، ذلك أن المحبة كالنار المحرقة تأتي على كل شيئ ليس من جنسها، فلا يبقى سلطان على قلب المحب إلا لمحبوبه الذي يغدو هو الحياة في نظر هذا العاشق، فلا يجد غضاضة من بذل روحه في سبيل من يهواه.

لقد اتخذ العفيف من رمز المرأة مطية، ارتقى بها إلى أسمى المراتب الذوقية التي يمكن أن يبلغها صوفي وهي الفناء في العشق الإلهي، فعبر عن مواجيده وأذواقه وما انتابه من حالات ومواقف في شعر تنسال منه روح الحب رقراقة، بعبارات فيها من الرقة والعذوبة والمبالغة الشيء الكثير،

[1] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص157.

[2] - ينظر: محمود رجب، الاغتراب: سيرة ومصطلح، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1988، ص242.

وبأسلوب بعيد عن تكلف البديع والصنعة الممقوتة التي شاعت بين شعراء عصره، فاستعان بالمخزون الغزلي الغني الذي يزخر به تراثنا الشعري العربي، ومضى يخترق ببراعته الفنية الحجب المظلمة للعالم المادي المحدود، لينفتح على عالم الحقائق الروحية المطلق، فاستطاع بخياله المبدع أن يخلق الحياة في معاني الغزل الحسي أو العذري ويمد جسرا بين الوجود الترابي الفاني ونظيره العلوي المثالي الخالد.

لقد تغزل العفيف في ديوانه بالمرأة، ونعتها بأوصاف تبدو في ظاهرها حسية مادية، لكنه لا يلبث أن يرتفع بها عن عالم المادة الجامد، ويذكر من القرائن ما يتجاوز به المعنى الحسي لتلك الأوصاف إلى رحاب قدسية مشرقة، ليلفت النظر إلى أن الجمال المادي ليس هو المقصود لذاته، وأن ليلى وسعدى وهند... هي في الواقع إشارة إلى الذات الإلهية، وصورة تأمل فيها العفيف سر الإله الرحيم، فسكر بجماله المدهش المتجلي بهن، كما حمّل تلك العلامات/الأسماء دلالات خاصة تربط بين معنى العلامة اللغوي، ومعناها الذوقي في انسجام وتماءٍ غاية في العذوبة والإبداع، فوظف "ليلى" للتعبير عن نشوة الحب الإلهي، والسكر بتجليات صفات الجمال المطلق في الوجود، وجعل "علوة" تلويحا على حضرة العلو، وأشار ب"سعدى" إلى غبطته وسروره العظيم بانكشاف الحجب بينه وبين محبوبه المتعالي، أما "هند" فهي العلامة الأنسب للتلويح على حدة وفتك التجليات الإلهية الباهرة بقلب الصوفي، وفعلها بكيانه وباطنه.

ويبدو أن العفيف كان أكثر تفننا وحرية من غيره من شعراء الصوفية في استخدام العلامات التي تنتمي لحقل الغزل بمعانيه وألفاظه العذبة، ولذلك جاءت مواجيده في صورة ومضات خاطفة لا يطيل فيها الغوص في النفس وشرح تفاصيل مكامنها وأحوالها، مما يجعل العلامة عند العفيف أكثر عمقا وتركيزا وخفاء، مزينة بأكاليل من الألوان الأسلوبية الجميلة، اجتاز من خلالها حواجز الحقيقة لينقلنا إلى عالم من الأسرار الإلهية اللامتناهية.

لقد استطاع هذا الشاعر الصوفي، عن طريق علامة الأنوثة، أن ينقل للآخرين رؤياه الخاصة بالعشق الإلهي، حيث أدرك طبيعة الجوهر الأنثوي المثقلة بدلالات وإيحاءات روحانية خاصة، فأشار بمظاهر جمال المرأة إلى مظاهر التجلي الإلهي في الحياة، التي تغري، بل تفتن الناس، لكنه، وحتى في هذه المظاهر المثيرة، المستفزة المغرية، لا يرى من ورائها إلا التوحيد، ولا يلمس فيها غير تجليات القدرة الربانية كما يراها في الكائنات الأخرى، وهنا تستوي عنده التجليات والمظاهر، فهي كلها تشير إلى الحقيقة المحتجبة، والتي تتخذ أشكالا متعددة متنوعة لا تحصى.

الفصل الثالث

سيميائية الطبيعة ودلالاتها العرفانية

أولا- تمهيـــــد:

لما كانت التجربة الصوفية مجالا للعشق والافتتان، يصبح العالم ليس فقط موضوعا للكشف والمعرفة، بل وفضاء يتجلى فيه الجمال المطلق للوجود الواحد الحق، لذلك يتسامى حلم الصوفي - نتيجة معاناته من الغربة وحمى الحب الإلهي- نحو تحقيق الاتصال مع آثار الجمال الإلهي التي تتخلل كل كائنات الطبيعة ومراتب الكون، ما يمكنه من الإحاطة بشمولية التجليات الإلهية، وبلوغ الاستهلاك الكلي لوجوده داخل دائرة الجمال الإلهي أو ما يعرف بحال الفناء، فهو في سعي دائم لرصد وملاحقة شواهد الجمال الإلهي في الطبيعة والذوبان في مظاهره التي تتخلل العالم بأسره، وهو ما لا يتأتى إلا بالارتقاء بأحاسيسه وجوارحه لاستكناه تجلي ذلك الجمال المطلق في الجمال المقيد للمخلوقات.

لقد نظر الصوفي إلى الطبيعة بوصفها تعينات وفيوضات مادية للجمال الإلهي، فحاول استنطاقها والتوصل من خلالها إلى فك شفراتها التي يخاطبنا بها العلو، وهذا يؤول بنا إلى فرق جوهري يحيل على اختلاف أساسي بين نمطين: الأول عيني حسي خالص في وضع لا تجاوزي، والثاني عيني حسي يتعالى بواسطة الكيف الحسي عن الخيالي إلى تركيب شهود عياني لسريان الألوهية في الطبيعة، التي تحولت من خلال الموقف الروحي والتشكل الغنوصي للتجربة الصوفية في إهابتها بالعلو المحايث، إلى شفرة أو شفرات يقرأ الصوفي فيها بضرب من الكشف لغة ذات حدين إحاليين؛ أحدهما حسي فيزيائي والآخر روحي إلهي. [1]

ينظر الصوفي إلى الطبيعة نظرة عشق وافتتان، وهو يرى كل شيء فيها وبها، وما الكون في نظر العارفين سوى مرقاة لمعرفة الخالق سبحانه، لذلك «شمل حبهم كل مظهر من مظاهر الوجود، وعم الطبيعة الساكنة منها والمتحركة، ولا نقول الصامتة والناطقة، لأن الطبيعة بالنسبة للصوفي ناطقة كلها في سكونها وحركتها». [2] لقد أنسن الصوفي الطبيعة بنسق من الإشارات والرموز التي تحمل أسراره الغنوصية، فهو «لا يتعامل مع الموجودات (كلمات العالم) كأشكال تعبيرية، ولكن باعتبارها هندسة أو فضاء هندسيا رمزيا ومقدسا، يحمل سر المعاني الإلهية. تلك الكونية هي التي جعلت من الممارسة الصوفية فنا للحياة والسلوك، وليس فقط إدراكا ومعرفة». [3] أي أن التصوف سلوك حي وتجربة واقعية، أساسها الاحتراق عشقا والفناء والتلاشي في الموجودات.

---

[1] - ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص290.

[2] - محمد يعيش، شعرية الخطاب الصوفي (الرمز الخمري عند ابن الفارض)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم 2003/1، ص147.

[3] -Hans George, Vérité et Method èd, Seuil 1970, p10.

نقلا عن: محمد زياني، فلسفة اللامعقول في الخطاب الصوفي (ابن عربي نموذجا)، إصدارات إي.كتب.أل تي دي، لندن، ط1، 2017، ص97.

ويتقاطع مفهوم الأنوثة مع مفهوم الطبيعة في شعر الصوفية، إن لم نقل أن البناء الرمزي للأنوثة يحوي الطبيعة بكل عناصرها؛ فالشاعر الصوفي يخاطر في طريق الحب، يدخل به كل الفجاج ولا يدع لنفسه فرصة للالتفات إلى أمر سواه، فهو يرى حبيبه في كل الأشياء، وحسن جميع الأشياء من حسنه، «فالطبيعة مجلى من مجاليه والمرأة وسيلة تهيب بجماله المطلق وتلوّح إليه... فيظل الحب والانفعال بذكر المحبوب محتلا لشاشة الرؤية عند الشاعر الصوفي بكيفية مطلقة».[1] ولأن عاطفة الحب عند الصوفي تمثل الانفعال المحرك في شعره ومعاناته، تخضع عناصر الطبيعة لهذا الحب، حسب مراحله، «فعند الجمع والتجلي يذوب الجوهر الأنثوي في الطبيعة، ويعبر الشاعر الصوفي عن الكل بلغة واحدة، وهو امتزاج ضروري يمكنه من السيطرة على أدوات فنية مسخرة لتجربة شعرية روحية متميزة، تنشد المطلق وتتعلق بالسماء».[2] وتتميز علاقة الصوفي بالطبيعة بكونها تجربة حية معيشة وممارسة عبر حياته بأكملها، يبرز ذلك من خلال قيامه بالرحلة الجغرافية والسفر داخل الطبيعة، بل «هناك الكثير من الصوفية الذين فضلوا الحياة والانزواء بين أحضان الطبيعة حتى يتمكنوا من رصد كل مظاهر الجمال الإلهي. إن الطبيعة ليست مجرد أشياء وموضوعات جامدة، ولكنها جسد حي يجول فيه الصوفي، ربما لأنه يذكّره بالعهد القديم، الذي كانت فيه الحقيقة الإنسانية متواجدة في النعيم الإلهي تنعم بالقرب من أصلها الأزلي».[3]

يحكم هذه العلاقة الحميمة بين الصوفي والطبيعة أساسان؛ الأول يتمثل في العنصر الجمالي المرتبط بمفهوم الكينونة (الله والطبيعة)، والثاني هو العنصر التراجيدي المتمثل في الشعور بالغربة وحالة من الانفصام، تتجلى في معاناة الصوفي ونزعته إلى البكاء والنفور من الحياة، فهما عنصران متناقضان «أحدهما يزرع الأمل ويحبب الحياة، والآخر ينفر منها، ويزيد في الإحساس بالغربة، الحس الجمالي ينمي في الصوفي الرغبة في الحياة والخلود، والحس التراجيدي ينمي فيه الرغبة في الموت وتدمير الذات»،[4] وتلك الحيرة بين الجمالي والتراجيدي، وبين الإحساس بالاغتراب الانفصام، وبين الله والطبيعة، هي التي حركت الكتابة الصوفية لتصبح انفعالا لها، فالكتابة هي فعل للاغتراب وفعل للحب والعشق، وتعبير عن سر الجمال المطلق، وهي فعل فناء الذات وإلحاقها بأصولها.[5]

---

[1] - خناثة بن هاشم، الشعر الصوفي بين الرؤية الفنية والسياق العرفاني، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2017، ص24.

[2] - المرجع نفسه، ص44.

[3] - عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص110.

[4] – المرجع نفسه، ص10.

[5] - ينظر: محمد زياني، فلسفة اللامعقول في الخطاب الصوفي، ص85.

لقد أحب الصوفي الطبيعة لأنه رأى من خلالها التجلي الإلهي، وهو في خضم تجربته الروحية وتساميه عن جسمانيته، يحاول الالتحام بهذه الطبيعة والذوبان في مجاليها، فيتصاعد بروحه نحو العلو لتفتح له أبواب السماء، وتتوالى عليه الكشوفات، وتزداد معرفته بالحق تعالى، وقد استقى منها مادته الشعرية، وانتقى من عناصرها وتجسداتها ما ارتبطت دلالاته الإيحائية بما اختبره في رحلة عروجه، وانكشف له خلالها من أسرار، ذلك أن الوجود في الغنوص الصوفي ليس امتدادا لأشياء متحجرة، ولكنه فضاء حي ينبض بإشارات ونداءات وتسبيحات لا يفهمها إلا عشاق المطلق، ورموز وأشكال دالة تنطق بمعاني وأسرار الألوهية المتعالية.

ثانيا- سيميائية الطبيعة في المدونة:

اِهتم أبو مدين الغوث وعفيف الدين التلمساني بالطبيعة بوصفها انعكاسا ماديا للجمال الإلهي المطلق، فتخطيا بدلالاتها التلويحية حدود الكون المادي المحسوس، لينعطفا نحو الحياة الروحية الباطنة، ويغوصا فيما تزخر به من مجاهل وأسرار، ليصوغا أشعارا غاية في الرقة والعذوبة، امتزجت فيها الرؤية الفنية للشاعر، بتجربته الصوفية، وأفكاره الفلسفية، فقد امتدت الطبيعة في شعرهما بمختلف صورها وأشكالها ومظاهرها؛ من ظباء، وحمائم، وأنهار، ورياض، وأشجار، ولآليء، وكواكب وغيرها، لتجسد تصورات عرفانية خاصة، تحيل على الانكشاف الاستطيقي للذات الإلهية في تلك التعينات الجميلة.

أ. بين الجمال والذوق الصوفي:

تمثل الطبيعة عود الثقاب الذي يشعل الروح الشاعرة، ويدفع بالينبوع الكامن في أعماق النفس إلى التفجر والتدفق والانطلاق، وبقدر ائتلاف الشعر مع الطبيعة وبقدر اتصاله الروحي بموجودات هذا العالم، يكون حظه من التعرف على أسرارها، ويكون نصيبه من المتعة الروحية. [1]

يقول النابلسي في شرحه لعينية الجيلي: «إن المريد الصادق كلما سمع صوتا من أصوات الطيور أو الرعود أو غيرها، أو شم رائحة عطرة، أو ضياء برق أو غيره، ويحضر عند إدراك ذلك فلا يغفل عنه، بحيث ينكشف أمر ذلك الشيء على ما هو عليه، فإنه يرى أن ذلك تجل من تجليات الحق في صور الالتباس، بحسب المتجلي له لا بحسب المتجلي ».[2]

لهذا يقول العفيف:

[1] - ينظر: محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة العربية، بيروت، د.ت، د.ط، ص158.

[2] - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص311.

وأَصبَحْتَ مَعْشُوقَ الْقُلُوبِ بِأَسْرِهَا وَمَا ذَرَّةٌ فِي الْكَوْنِ إِلَّا لَهَا قَلْبُ[(1)]

فيعبر الصوفية بصيغ مختلفة عن ذلك المشهد الذوقي، الذي يرى فيه الصوفي كل ذرات الوجود منجذبة إلى الله تعالى بفعل المحبة، ومسبحة بحمده بحكم الافتقار إليه ... وربما تشابهت هذه الفكرة مع ما يقرره أرسطو في تفسيره لحركة العالم باعتبار العالم منجذبا إلى الله (المحرك الأول) انجذاب تعشق.[(2)]

وعن هذا الانجذاب العشقي الكوني يقول العفيف في موضع آخر:

لَوْ كُنْتُ فِيهِ هَائِمًا وَحْدِي لَعَذَرْتُ عُذَّالِي عَلَى وَجْـــدِي

أَمَا وَكُلُّ الْكَوْنِ يَعْشَقُـــهُ فَعَلَامَ أُخْفِي فِيهِ مَا عِنـــــدِي

هَامَ النَّسِيمُ بِلُطْفِهِ فَلِـــذَا ظَهَرَ اعْتِلَالٌ فِي صَبَا نَجْـــدِ

وَلَهُ عُيُونُ الزَّهْرِ رَامِقَةٌ بِنَوَاظِرٍ مُلِئَتْ مِنَ السُّهْـــــدِ

وَأَبِيكَ، لَوْلَا لِينُ قَامَتِـــهِ مَااشْتَقْتُ لِينَ مَعَاطِفِ الرَّنْدِ[(3)]

يبين العفيف في الأبيات أن الوجود بأسره يشاركه عشقه لمحبوبه ويجهر به، فلِمَ يخفي هو حبه أو ينكره؟ يقول: لو كنت وحدي الهائم بالحقيقة المطلقة لكنت عذرت عذالي على لومهم لي، رغم ما أقاسيه من عذابات الصبابة والوجد، أما والكون بأسره يعشقه ويهيم بغرامه، فلِمَ أخفي ما يلتعج في صدري من حب تجاهه؟ فالنسيم هام بلطفه فأفناه عشقا حتى رقَ من فرط الشوق، فظهرت رقته في صبا نجد، والصبا النفحات الروحانية الرحمانية، وفي قوله "نجد" إشارة إلى الحقيقة المحمدية، فالرسول - صلى الله عليه وسلم- رحمة مهداة من الله تعالى، ومن لطفه سبحانه بالبشرية أن جعل لهم رسولا منهم يهديهم إلى نور الحق، واللطف عند الصوفية «تأييد الحق ببقاء السرور ودوام المشاهدة، واستقرار الحال في درجة الاستقامة».[(4)] وهذا (الاستقامة وتأييد الحق، واستقرار وصلاح الحال) بعينه ما جاء به سيدنا محمد - عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم- في رسالة الإسلام.

وقد رمَقَت الزهورُ هذا المحبوب بنظرة سقيمة تعلوها اللوعة والشوق، من عيون أضناها السهر وطول التفكير، وفي البيت الرابع استعارة مكنية رقيقة؛ حيث شبه الأزهار بالإنسان العاشق المتيم الذي يرنو إلى محبوبه، ثم حذف المشبه به وترك شيئا من لوازمه وهو النظر (رامقة). ثم ينتقل الشاعر إلى التغزل بذات هذا المحبوب، فيقسم (وأبيك) - للتأكيد- على أنه لولا لين قامته الهيفاء الممشوقة لما

---

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص105.

(2) - ينظر: يوسف زيدان، هامش تحقيق ديوان العفيف، ص105.

(3) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص241.

(4) - عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص1232.

اشتاق إلى رؤية أغصان الرند الجميلة اللينة، فلين أعطافه وانثناءاتها البديعة، هي ما حبّبه في لين أغصان الرند، ورغبه في رؤيتها، وفي هذا المعنى يقول العفيف في هذين البيتين:

نَظَرْتُ إِلَيْهَا وَالْمَلِيحُ يَظُنُّنِــــــي نَظَرْتُ إِلَيْهِ لا وَمَبْسَمِهَا الْأَلْمَى

وَلَكِنْ أَعَارَتْهُ الَّتِي الْحُسْنُ نَعْتُهَا صِفَاتِ جَمَالٍ فَادَّعَى مُلْكَهَا ظُلْمَا[1]

فجمال المليحات المقيد مستعار من جمالها المطلق، أي جمال الذات الإلهية التي قصدها بقوله "نظرت إليها"، وإعجاب الشاعر بحسن هذه المليحة هو في الواقع إعجاب بجمال هذه الذات، التي تكرمت وأفاضت شيئا من حسنها على هذه الحسناء، والصوفي يرى جمال الله تعالى في كل مخلوق جميل، وفي البيت الثاني أشار العفيف إلى الذات الإلهية بقوله "التي الحسن نعتها"، والصوفية في الواقع يفرقون بين الجمال والحسن؛ « فالجمال هو ذات الله تعالى، والحسن هو تجليات هذا الجمال في الكون». [2]

فتأمُلُ الشاعر في جمال هذا المليح وتفكرُه فيه، أدى إلى التباس الأمر عليه (المليح)، فظن خطأً أن العفيف ينظر إليه معجبا، لذلك يقسم الشاعر بثغر محبوبه الألمى نافيا هذا الأمر، مؤكدا أن تأمله وتفكره لا يكون إلا في محبوبه وحده دون غيره، فهو رب الجمال المطلق، وما في الكون من مليح إلا وقد أخذ حسنه منه، غير أن هذا المليح الذي تجلى فيه حسن الباريء تعالى، ادعى ظلما أنه امتلك هذا الجمال، وأن هذا الحسن إنما هو نابع منه لا من خالقه، والمعنى نفسه نجده في قوله:

تَحَقَّقَهَا مِنْ شَاهِدِ الْحُسْنِ كُلِّهِ لَهَا وَرَأَى مَنْ يَدَّعِيهِ أَتَى إِثْمَا[3]

إن مفهوم الوجود يتأسس على مفهوم الجمال: جمال الألوهية أولا، والعالم ثانيا، الأول مطلق وأزلي، أما الثاني فمقيد ونسبي. ومع ذلك فنسبيته لا تحد من جماليته، لأن مبدأها هو الجمال الإلهي المطلق. [4] لهذا السبب «هام فيه العارفون، وتحقق بمحبته المتحققون، (...) فما رأى فيه العارفون إلا صورة الحق، وهو سبحانه الجميل، والجمال محبوب لذاته وللهيبة له في قلوب الناظرين إليه».[5] يقول أبو مدين:

وَأَبْدَتْ لَنَا فِي كُلِّ شَيْءٍ إِشَارَةً وَمَا احْتَجَبَتْ إِلَّا بِأَنْفُسِنَا عَنَّـــــا

تَجَلَّتْ لَنَا وَاخْتَفَتْ بِمَظَاهِــــرٍ وَجَلَّتْ فَمَا أَغْنَى وَدَقَّتْ فَمَا أَسْنَى

[1] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص213.
[2] - يوسف زيدان، هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص103.
[3] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص213.
[4] - ينظر: عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص91.
[5] - ابن عربي، الفتوحات المكية، ج3، ص449.

وَمَا الْكَوْنُ إِلَّا مَظْهَرٌ لِجَمَالِهَا تَرَاءَتْ لَنَا فِي كُلِّ شَيْءٍ بَدَا حُسْنَا[1]

يشير الباحث مختار حبار إلى أن التعبير عن بعد الحضور، في موضوعة الحب الإلهي، لا يتم أثناء الحضور، ولكنه يجيء بعده، في حال صحو الجمع، ومقام الفرق الثاني، حيث يرجع الواصل إلى مألوفاته، فيلتفت من صحوته إلى ما كان من حال جمعه، والدليل على ذلك سرد الشاعر لتجليات الذات الإلهية المرتبط في متوالياته بالزمن الماضي (وأبدت لنا، وما احتجبت)، ومنها كذلك المعرفة الحاصلة حال شهوده لتجليات معبوده، المحكية بدورها في الزمن الماضي (ما الكون إلا مظهر لجمالها، تجلت، تراءت، جلت، دقت)، بحيث إن معرفة الشيء لا تتم إلا بمعاينته وذوقه، والحديث عن تلك التجليات لا يتم إلا بعد تذوق المعرفة ومعاينتها، فلا معرفة قبل الذوق، ولا ذوق بلا معرفة. [2] وما على العارف إلا تأمل التجليات اللامحدودة لجمال الحق في الطبيعة، ليعرف معبوده ويصل إليه، يقول العفيف:

مَا صَادِحَاتُ الْحَمَامِ فِي الْقُضُبِ وَلَا ارْتِفَاعُ الْمُدَامِ بِالْحُبَبِ
إِلَّا لِمَعْنَى إِنْ ظَفِرْتَ بِـــــــهِ أَلْزَمَكَ الْحَدُّ صُورَةَ اللَّعِبِ[3]

فخطاب الشاعر للمريد المبتدىء في هذين البيتين، يتمحور حول تنبيهه إلى الحقيقة الصوفية القائلة بأن كل ما في الوجود إنما هو تجليات للجمال الإلهي، فيدعوه للسياحة في أرجاء الكون والتأمل فيه، لمعاينة هذه التجليات، والوقوف على خباياها وأسرارها، ناصحا إياه في الأبيات التي تليها باتباع عشاق هذا الجمال من شيوخ الطريق الصوفي. [4]

ب. دلالات النبات والشجر في المدونة:

إن عاطفة الحب التي يشعر بها الإنسان نحو خالقه، إنما تتسرب إلى نفوسنا خفية عندما نتصل اتصالا مباشرا بالطبيعة، فإذا رجع الإنسان إلى حياته اكتشف أن المتعة التي يحسها أثناء عبوره خلال غابة لم يشهدها من قبل، والنشوة التي تمتلك نفسه عند وقوفه منفردا في قمة جبل، وهذا الدعاء الغامض الذي يشتمل على الإنسان، وهو يسترسل في حنين إلى شخص يحبه هو الذي يخلق فينا هذه العاطفة الخفية الحلوة، التي تدفيء القلب، وتتجه نحو الله، والتي يقول عنها شاعر الهند الأكبر

---

[1] - أبو مدين، الديوان، ص165.
[2] - ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، ص79.
[3] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص116.
[4] - ينظر: يوسف زيدان، هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص116.

"طاغور": "تدخل القلب دون أن أدعوها إليه، كأي عابر سبيل مجهول لي، لأنك أنت يا إلهي قد ختمت بخاتم الأبدية على هذه البرهة الخاطفة".[1] يقول العفيف:

أُسَائِلُ الْبَانَ عَنْ مَيْلِ النَّسِيمِ بِهِمُ		سُؤَالَ مَنْ لَيْسَ يَدْرِي فِيهِ مَالسَّبَبُ

وَتِلْكَ آثَارُ لِينٍ مِنْ قُدُودِهِمُ		مَرَّتْ بِهَا الرِّيحُ فَاهْتَزَّتْ لَهَا الْقَضْبُ[2]

يسائل الشاعر في الأبيات أغصان البان عن أحبابه الذين نأوا عنه، ويستفسرها عما إذا كان النسيم قد مال بهم، ويقصد بالنسيم لذة المشاهدة والوصل وقرب المحبوب، وفي البيت استعارة مكنية؛ إذ شبه الشاعر أغصان البان بالإنسان الذي يعقل، وحذف المشبه به وترك شيئا يدل عليه هو الفعل "أسائل"، فالمساءلة لا تكون إلا للعاقل (الإنسان)، ولا أحد يدري سبب هذا السؤال، ولا كيف يكون محبوبٌ ما سببا في مرور أو هبوب النسيم، لكن الشاعر يوضح الفكرة في البيت الثاني؛ حيث أن فروع البان الجميلة تحمل في انثناءاتها آثار لين وانعطاف قدِّ من يحب، بعد أن مرت بها الريح فاهتزت الأغصان لهبوبها بخفة ورشاقة، فهي تذكره بمحبوبه النائي.

والقضب: الأغصان، وهو أيضا نوع من الشجر، له ورق مثل الكمثرى، إلا أن القضب ورقه أرق وأنعم، وهي هنا كناية عن الأرواح التي تهتز شوقا إلى عالم النور[3]، والمعنى أن النفحات الربانية والتجليات الإلهية (الريح) حين تعتري المريد، تهتز لها روحُه شوقا وطربا؛ فالريح بشرى ورحمة، يرسلها الله تعالى فتثير سحابا يسوقه الله إلى بلد مقفر، فيحيي به الأرض بعد موتها، وذلك شأن النفحات الربانية، التي تبعث القلوب من موتها بلذة القرب، وأنس المشاهدة.

ولموضوعة الشجر حضور رمزي في شعر أبي مدين؛ فقد ورد في إحدى قصائده الزجلية:

غَرَسْتُ فِي حَضْرَتِي		شَجْرَة مِنَ التَّوْحِيدْ

الْأَصْلُ فِي قَبْضَتِي		وَالْفَرْعُ صَارْ يْزِيدْ

وَلَا يَجْنِي ثَمْرَتِي		إِلَّا ذَوُو التَّجْرِيدْ

وَعَلَتْ فَوْقَ الرُّؤُوسْ		عِزًّا وَإِجْلَالِ

وَلَا تَطِيبُ النُّفُوسْ		إِلَّا بِأَمْثَالِي

نُوصِيكْ يَا مَنْ حَضَرْ		لَا تَقْرَبِ الشَّجَرَة

إِلَّا بِلَمْحِ الْبَصَرْ		وَصُحْبَةِ الْفُقَرَا

[1] - ينظر: محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، ص158.

[2] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص109- 110.

[3] - ينظر: يوسف زيدان، هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص110.

إِذَا جَنَيْتَ الثَّمَــــــرْ مِنْ عِلَّتِكْ تَبْـــــرَا
تَجُولُ بَيْنَ الْغُرُوسْ عِزًّا وَإِجْــــــلالِ
وَلَا تَطِيبُ النُّفُــوسْ إِلَّا بِأَمْثَالِـــــــي[1]

ينسب الشاعر الشجرة العجيبة الموصوفة في الأبيات إلى التوحيد، ذلك أنها ثمرة الذكر والإيمان الراسخ في القلب، التي وصفها المولى عز وجل بقوله: «أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاء، تُؤتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضرِبُ اللهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُون».[2] فهي شجرة ثابتة الأصل في قلب المؤمن (الأصل في قبضتي)، باسقة الفرع في السماء علوا (والفرع صار يزيد)، ولا تزال تزداد أغصانها من الأعمال الصالحة تفرعا وعلوا، فهي زاكية نامية، ولا تنفك تعطي ثمرتها لكن لأهل التجريد فقط من العارفين المخلصين، ممن يعرف حقيقتها ويخلص لها، فهي تؤتي أكلها بقدر ثباتها في قلب المؤمن، وبقدر رعايته لها وقيامه بحقوقها.

ولقد استفاد الصوفية من دلالة التشاجر (الاقتراب والتداخل) والارتفاع في الشجرة، ليكنوا بها عن الإنسان الكامل؛ فالشجرة تتمتع به من كونها وحدة ذاتية متكاملة في نوعها، ففيها الجذر والساق والأغصان والأوراق والزهر والثمر، وحتى البذور التي تتولد منها، فهي كاملة في نوعها النباتي[3]، وما وقع المنع على سيدنا آدم وأمنا حواء عليهما السلام في الجنة إلا في الشجرة، وقد اقتبس الشاعر من قصة المنع هذه الواردة في القرآن في البيتين السادس والسابع، (نوصيك يا من حضر لا تقرب الشجرة...)، للإشارة إلى إمكانية التباس الأمر على السالك في حال السكر، فيخيل إليه أنه قد بلغ مقام التوحيد والحقيقة غير ذلك، فبدخوله هذه الحال، يدخل في متاهات ومسالك خطيرة، إذ «يعرض للسالك على درب الفناء معاطب ومهالك، لا ينجيه منها إلا بصيرة العلم»[4]، وهو ما جعل أبا مدين يشدد على وجود السالك رفقة شيخه وزملائه من العارفين أثناء خوضه هذه التجربة: الاقتراب من التوحيد في حال الفناء التام.

وقال العفيف في قصيدة يصف محبوبه:

جُنْحُ الدُّجَى مِنْ شَعْرِهِ يَجْنَـــحُ أَوْ مِنْ ثَنَايَا ثَغْرِهِ يُصبِـــــــحُ
عَجِبْتُ مِنْ بَرْدِ لَمَاهُ وَفِــــي قَلْبِيَ مِنْهُ لَهَبٌ يَلْفَــــــــــحُ

---

[1] - أبو مدين، الديوان، ص212- 213.
[2] - إبراهيم، الآيتين 24، 25.
[3] - ينظر: سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص644.
[4] - ابن القيم، مدارج السالكين، ج1، ص179.

إشْرَبْ عَلَى نَرْجِسِ أَجْفَانِــهِ خَمْرًا بِهِ أَلْحَاظُهُ تَسْمَـــــحُ

وَلَا تَقُلْ أَلْوَرْدُ ضَيْفٌ أَمَـــا فِي وَجْنَتَيْهِ الْوَرْدُ لَا يَبْـــرَحُ

يَا صَاحِ هَلْ صَحَّ لَنَا مَارَوَى عَنِ الصِّحَاحِ الطَّائِرُ الْمُفْصِحُ

فَإنَّ فِي الْأُفُق أَرَى لُجَّـــــةً لِلشُّهْبِ لَؤْلُؤٌ يَسْبَـــــــحُ[1]

يقول الشاعر إن الليل يستمد ظلمته الحالكة من سواد شعر محبوبه الداكن، وأن الفجر يستمد بياضه وإشراقه من تبسم ثغر هذا الجميل، وفي تبسم الثغر (أو انبلاج الصبح) إشارة إلى الكشوفات الربانية وتجلي الواردات الإلهية، وفي ظلام الدجى إشارة إلى الحيرة التي تسبق الكشف. فمن جماله الفائق تعجب الشاعر، ومن برد لماه اندهش (اللمى: الشفة التي يعلوها سواد)، بينما يتأجج هواه في قلب صاحبنا، وينفث لهيبا يلفح كل من يقترب منه، وفي مطابقة الشاعر بين البرد والنار تجسيد للفرق الشاسع بين حاله، وحال من يحب؛ فبينما يكتوي هو بنار الشوق والهوى، ينعم محبوبه بالدعة والهناء وراحة البال.

ثم يدعو المريدَ إلى شرب الخمرة من نرجس أجفانه، التي كناها الشاعر بالنرجس لشدة بياضها، فيشرب هذا السالك خمرا حلالا، لا تحرّمها لواحظ هذا المحبوب، أي ترضاها الذات الإلهية لأنها خمر المحبة. ثم يحذر الشاربَ (المريد) من القول بأن الورد ضيف زار وجنتيه ثم يغادرهما بعد برهة، بل إن الورد ذاته يسكن هذين الخدين لا يبرحهما البتة، وفي هذا إشارة لشدة احمرارهما الدائم، فهو ينفي أن يكون هذا الاحمرار طارئا بسبب الخجل أو غيره، فهو من صفات الحسن الثابتة المتأصلة فيه.

وفي البيت الخامس يوجه الشاعر خطابه لنديمه (المريد الذي دعاه للشرب)، وقد ناداه بـــ"يا صاح" لقربه منه، فيسأله: هل تحقق لنا ما رواه شيوخهما (الصحاح) من أخبار "الطائر المفصح"، والطائر هو الصوفي الذي يصل إلى اللطيفة الروحية، فيسمى حينئذ طائرا، تشبيها له به[2]، والمقصود بما جاء في البيت ما يعرف عند الصوفية "بالسماع"، الذي طالما أشار إليه التلمساني في قصائده؛ وهو « خطاب الحق تعالى لأوليائه على لسان الكائنات، وقد توسع الصوفية في الكلام عن هذا الخطاب الإلهي الكامن في أصوات المخلوقات، (راجع على سبيل المثال: الإنسان الكامل، النادرات العينية للجيلي، التائية الكبرى، الخمرية لابن الفارض)، وهناك مفهوم آخر للسماع: وهو تلك الحلقات التي يجتمع فيها المريدون، حول منشد يتغنى بأشعار المحبة، حتى يثير كوامن الشوق في النفوس. وهي

[1] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص184.

[2] - ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص1109.

حلقات غالبا ما تستعمل فيها الموسيقى والآلات... نهى عنها بعض الصوفية (ابن سالم البصري، أبو طالب المكي، عبد القادر الجيلاني)، وتجاوز عنها أغلب المتصوفة، ولم يروا فيها بأسا».[1]

فهنا يتساءل الشاعر إن كان ما رواه شيوخه الصوفية عن مخاطبة الذات الإلهية للمريد حقيقة أم محض خيال، إنها الرغبة الملحة في الطمأنينة واليقين التي تحثه على ضرورة التثبت من حقيقة ما تبصره عيناه، مشهد عجيب لبركة من الشهب على مدى الأفق، يسبح فيها اللؤلؤ كالسمك جيئة وذهابا، واللؤلؤ المعظم عند ابن عربي: إشارة إلى الإنسان الكامل، (اللؤلؤ المعظم المكنون، وهو نفسه الدرة البيضاء). [2] والمراد بهذا المنظر البديع مشهد الكُمَّل من الصوفية (اللؤلؤ)، وهم يتلقون اللطائف الروحية في مجلس السماع (الخطاب الإلهي على لسان الكائنات)، فلفتهم الرحمة الإلهية، وأحاطت بهم أنوارها (الشهب) من كل جانب. وبذلك يكون الطائر المفصح هو المنشد أو "القوال" كما يعرف عند الصوفية؛ و«لا ينبغي للفقراء (الصوفية) أن يطلبوا منه إنشاء شيء معين (من شعر وذكر وغيره)، بل يتركوه على حساب ما يُنطِقُه الله به، وإذا ظهر للقوم سآمة من القوال أو كسل، أو رأوا صوته يفرق قلوبهم (إذ يجب في صحة السماع أن يكون السامعون على قلب رجل واحد) فمن الأدب أن يسكتوه».[3]

وفي حقيقة السماع يقول أبو عثمان المغربي: «من ادعى السماع بصدق ولم يستمع من صرير الباب، وصوت الطيور، وتصفيق الرياح، فهو مفتر مدع، وذلك لأن الباعث للسماع عند الصادقين، شهودهم أن كل شيء ورد عليهم إنما ورد من حضرة الله تعالى، فهم مع صاحب الحضرة لا مع من ورد عليهم، ولذلك تساوى عندهم صوت الحمار وصوت أحسن الناس صوتا».[4] ومعنى ذلك أن الصوفي يستشعر الذات الإلهية رؤية وسماعا في كل الموجودات، إذ يعتبر أصواتها و جمال صورها واردا إليه من الذات الإلهية جل شأنها، فتهتاج روحه وتضطرب، ليس لسماع القرآن أو الذكر أو شعر الحب الإلهي في حلقات السماع فحسب، بل وأيضا لسماع حفيف أوراق الأشجار في الرياض، وغناء الطير على أفنانها، وصفير الرياح في جنباتها، وخرير الماء في جداولها، وهمهمة البهائم في مروجها... وغير ذلك من أصوات المخلوقات التي تحمل في منطقها رسائل روحانية، وخطابات ربانية، يصخي إليها المريد، فيقرأ في ذبذباتها معجزة الخلق، وجلال وجمال الحق، فيشهد من موارد السماع دلائل حكمته تعالى، وآثار قدرته، وغرائب علمه.

---

(1) - يوسف زيدان، هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص186.

(2) - ينظر: سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص1003.

(3) - عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، بتصرف، ص1040.

(4) - المرجع نفسه، ص1039.

والواقع أن كل صوت من أصوات الطبيعة يخترق قلب الصوفي، وينمي فيه الحنين إلى موطنه الأصلي (العالم المثالي)، ويذكره بنغمات الموسيقى الخالدة لعالم الخلد، التي لازالت تتردد أصداؤها في سمعه، وتتراءى له عبر كل مشهد من مشاهد الطبيعة. إنه الحلم الفيثاغوري والأفلاطوني، الذي لازال حاضرا في لاوعي الإنسان الصوفي المسلم. يقول قاسم غني: « كان فيثاغورث وأفلاطون يقولان: إن تأثير الموسيقى والنغمات الموزونة في الإنسان نشأ في أرواحنا، لأنها كانت قد احتفظت بذكرى النغمات الموزونة لحركات السماوات، في عالم الذر وعالم ماقبل الولادة الذي كنا قد اعتدنا عليه. ومعنى ذلك أن أرواحنا كانت قبل أن تنفصل عن الله تستمع إلى الألحان السماوية، وكنا مؤتنسين. وكانت الموسيقى تثير فينا وجد الكون وتثير تلك الذكريات في خواطرنا. وهذه العقيدة هي التي تلاحظ في أقوال العرفاء، خاصة في أشعارهم».[1] وربما كان هذا ما يفسر ميل الصوفية إلى الرقص والموسيقى، وتطوير أكابرهم لحاسة السماع، وهي حاسة متفردة واستثنائية، تربط الإدراك السمعي بطاقة وجودية هائلة، قادرة على استكناه خبايا كل صوت من أصوات الطبيعة وكائناتها، وبالخصوص تلك التي تذكره بأصوله كهديل الحمام. [2]

ج. دلالات الطير في المدونة:

والطير والوُرْقُ من أبرز العلامات المنتمية لحقل الطبيعة في المدونة، يقول العفيف في إحدى قصائده:

أَوَ مَا تَرَى عُجْمَ الْحَمَائِمِ لَحْنُهَـــا قَدْ رَاحَ يُفْصِحُ فِي الْهَوَى إِفْصَاحَا
وَالرَّوْضَ فِي حُلَلِ الْجَدَاوِلِ مُشْبِهٌ حُلَلًا تُجَرِّدُ فَوْقَهُنَّ صِفَـــــــاحَا
وَالرِّيحُ بِالْأَنْفَاسِ تَقْصِدُ أَنْفُسًـــا مَوْتَى فَتَبْعَثُ فِيهِمُ الْأَرْوَاحَـــــا
فَإِذَا لَحَاكَ عَلَى الْبُرُوقِ وَشَمِّهَـا لَاحٍ وَخِلْتَ الْكَأْسَ بَرْقًا لَاحَـــــا
فَاخْفِضْ جَنَاحَكَ لِلْمُدِيرِ وَغِبْ عَنِ اللَّاحِي تَرَى مِنْ حَالَتَيْكَ نَجَاحَا[3]

يتساءل الشاعر مخاطبا المريد المبتديء: ألا ترى الحمائم العجماء التي لا تتكلم كيف تفصح بطلاقة في غنائها عن عشقها لله؟ لقد فك الهوى عقدة لسانها، فراحت تعبر بلغتها الخاصة عن هذا العشق، وقد أراد بهذا الاستفهام التنبيه إلى أن الحمائم كسائر الكائنات، تعبر بألحانها وأصواتها المختلفة

[1] - قاسم غنى، تاريخ التصوف في الإسلام، ترجمه عن الفارسية: صادق نشأت، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1970، ص560.
[2] - ينظر: عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص112.
[3] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص185-186.

- كلٌ على طريقته- عن عشقها للذات الإلهية. وشبيه بذلك قوله مخاطبا كل مريد في بداية تجربته الروحية:

أَلَسْتَ تَرَى الْحَمَائِمَ قَدْ تَغَنَّتْ بِلَحْنٍ مَعْجَمِ الْمَعْنَى فَصِيحِ[1]

والروض يشارك الحمائم افتتانها وتغنيها بهذا المحبوب، فقد توشى بأجمل حلة ملونة على جنبات الجداول، حتى غدا شبيها بحلي تناثرت على صفحات الضفاف الخضراء. والريح أيضا شاركت في هذا العرس البهيج؛ فأرسلت أنفاسها الروحانية إلى أشخاص ميتين فبعثت فيهم الحياة، وأنقذتهم من العدم، إنه نسيم النفحات الربانية الذي يبث الروح في القلوب الميتة.

ومن المؤكد أن توظيف الشاعر الصوفي لصورة سجع الحمام، يحمل آثار وترسبات الشعر العذري الفنية والوجدانية، ومع ذلك فهو يكسب هذا النوع الفني أبعادا جديدة؛ فشجو الحمام مجرد نغمة جزئية من أغنية الطبيعة الحزينة، التي تحكي حكاية الاغتصاب والاقتلاع والاجتزاز، وبهذا لن يصبح الصوفي وحده هو الذي يحكي حكاية انفصامه عن أصله الطبيعي، بل ستصبح الطبيعة ذاتها – عبر شجو الحمام – تحكي عن ذلك الانفصام، وتشارك الصوفي أشجانه وحزنه. إنها تفضح حزن الصوفي الذي يعجز عن - أو يرفض- الافصاح عنه. [2] يقول العفيف:

مَنْ مُنْصِفِي مِنْ قُرْبِهِ فَلَقَدْ أَبَى قُرْبِي وَمَنْ ذَا مُنْقِذِي مِنْ بُعْدِهِ
يَا بَانَةَ الْوَادِي وَيَا وَرْقَاءَهُ نُوحِي لِغُصْنِكَ إِذْ أَنُوحُ لِفَقْدِهِ
أَنْتِ الْحَزِينَةُ وَالْحَزِينُ أَنَا كِلَانَا الْيَوْمَ مَعْذُورٌ يَنُوحُ بِوَجْدِهِ
حَالِي كَحَالِكِ وَالْمُجَاوِرُ كَفُّهُ لِلْمَاءِ يَعْرِفُ حَرَّهُ مِنْ بَرْدِهِ[3]

يشكو الشاعر هجرَ الحبيب وبُعدَه، في قالب استفهامي المراد به تضخيم إحساسه بالغربة والانفصام؛ إذ يتساءل من خلاله عمن يستطيع تخليصه من عذابات النوى، بعد أن أبى محبوبُه وصاله، وآثر الصدود والإعراض، وفي البيت مطابقة جميلة بين القرب والبعد لتهويل الإحساس العميق بالوحدة والشوق. ثم يناجي شجيرة البان القابعة في ضفة الوادي والورقاء (الحمامة الرمادية اللون)، [4] التي تقف على أغصانها، ويدعوها لإقامة مأتم للغرام يندبان فيه الحبيب الظاعن، فكلاهما حزين على فقد إِلْفِهِ، ومعذور على نواحه لأن ما يكابده من نار الوجد والأسى تنوء تحت ثقله الجبال. وكل منهما تجرع الكأس نفسها، وباستطاعته فهم الآخر ومواساته، إذ لا يحس بعذاب العاشق إلا من كابد تباريح

[1] - المصدر السابق، ص178.
[2] - ينظر: عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص121- 122.
[3] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص218.
[4] - ينظر: يوسف زيدان، هامش تحقيق ديوان العفيف، ص218.

الهوى، واكتوى بنار الشوق ومرارة الهجران. أو كما عبر الشاعر بقوله: إن من يجاورُ كفُه الماءَ أدرى باختلاف حرارته، وأعرف بحارِّه من بارده. فحزن الصوفي ليس منعزلا، بل هو حزن كل عناصر الطبيعة، فهي أيضا تحكي قصة انفصامه واستلابه من أصله النقي (الروحي الألوهي).

وفي المعنى نفسه يقول العفيف:

وَلَمْ يَدَعِ الْوَرْقَاءَ لِلنَّوْحِ وَحْدَهَا فَتًى قَائِلًا: إِنِّي الْمُعَنَّى بِهَا وَحْدِي[1]

لقد عز على هذا المريد أن يدع الورقاء تبكي لوحدها، فرقّ لحالها وأبى إلا أن يشاركها شجنها ونواحها على فقد من تحب. فهي معذورة في أساها، ولا نملك أمام هذا الموقف الحزين إلا أن نواسيها ونشفق على حالها، إنها وحدة الإحساس بالألم والحزن بين الصوفي والحمام، فأصبح دمع الحمام يُبْكي الصوفي ويهيج شجونه، كما أن دمع الصوفي يحزن الحمام ويبكيه، يقول الشاعر:

وَلَا تَعْتِبُوا فِي النَّوْحِ كُلَّ مُطَوَّقٍ عَلَى هَيْفِ أَعْطَافِ الْغُصُونِ مُغَرِّدِ

لِأَنَّكُمْ طَوَّقْتُمُ كُــــلَّ عَاشِــــقٍ بِدَمْعٍ فَرَاحُوا بَيْنَ بَاكٍ وَمُنْشِـــــدِ[2]

احتفت العرفانية الصوفية بالحمامة الورقاء، التي كثيرا ما توصف بالطوق، واعتبرتها رمزا للنفس الكلية والروح المنفوخ في الصور المسواة.[3] فالمطوقة: الحمامة التي يلتف حول رقبتها شريط من الريش الأسود[4] ، وقد وفق الشاعر في اختيار نوع الحمام الذي يتناسب مع هذه الصورة الفنية البديعة، إذ أحسن المجانسة بين الريش الذي يلتف حول رقبة المطوقة، وبين الدموع التي تطوق عيون وقلوب عشاق الذات الإلهية، فأضحوا لحبها عبيدا، لا يبتغون من أسرهم فكاكا، وأنشدوا أشعارهم الحزينة يبثون فيها لوعة العشق ونار الصبابة.

وفي سياق التركيب السيميائي الرمزي للصورة العينية المحسوسة، نلاحظ أن الحمامة تلويح على وارد من واردات التقديس، وقد تكون تلويحا على الروح، فإذا ما بكت كافأ بكاؤها من قبيل الدلالة الغنوصية، بكاء الأرواح الجزئية لحنين الروح الكلي إليها، وقد اتجهت عرفانية الصوفية بالطوق الذي يلف رقبة الورقاء إلى دلالة رمزية على ما أخذ على الأرواح في الأزل الأول من الميثاق الذي ينعتونه

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص236.
(2) - المصدر نفسه، ص216.
(3) - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص298.
(4) - يوسف زيدان، هامش تحقيق ديوان العفيف، ص216.

بعالم الذر، وهو نشأة كانت الخلائق فيها موجودة بالصلاحية والقوة في العلم الإلهي، وأما الميثاق المشار إليه بالطوق فإنه تأسيس الشهادة على الربوبية. [1]

إن هديل الحمائم وشدوها وسجعها يشجي قلوب العرفاء، ويحرك فيها تحنانا إلى الكينونة التي اعتبرت عندهم وطن الأوطان، ويثير فيهم شوقا لا متناهيا إلى ما يمكن أو يوصف بأنه عود على بدء. [2]

يرى عفيف الدين في هديل الحمام على أغصان البان شجوا حزينا، يتفق وإحساسه الذاتي بألم الفراق، فالطبيعة بمختلف عناصرها تشاركه معاناته، والكون بأسره ينشد في تناغم لحنا حزينا لسمفونية النوستالجيا والاحتراق، التي تترجم توقه الدائم للوصال. وقد كنى بالورقاء عن الروح التي تحن إلى مصدرها الأولي (العلو)، فهي في اضطراب مستمر، وحيرة دائمة، تعاني التشتت والغربة، تشدو تارة وتبكي أخرى، لا يهدأ لها بال ولا تقر لها عين، إنها تَنْشُد الاستقرار والسكينة، لكن يمزقها الانفصام عن الأصول، فتتطلع للتسامي نحو عالم الألوهية العلوي ومعانقة موطنها الأصلي، لكن جسمها المادي الترابي الثقيل يجذبها ويهوي بها للأسفل، إنه يقيدها ويخنق حريتها ويمنعها من العروج، لذلك ما انفكت تبكي وتحزن وتصبو بلا هوادة للتجرد والانعتاق.

ومن شعره في الورق قوله:

فَمَا الدَّوْحُ تُثْنِيهِ صَبًا سَحَرِيَّـــــةٍ بَكَتْ بِالنَّدَا خَوْفَ الْجَنُوبِ الْمُنَاوِحِ
وَرَدَّدَ فِيهَا لَحْنَهُ كَلُّ مُعْـــــــرِبٍ مِنَ الْوُرْقِ مِنْ مَعْنًى مُغَنٍّ وَنَائِحِ
وَأَوْقَدَ فِيهَا وَامِضُ الْبَرْقِ ضَوْءَهُ فَلَاقَى الدُّجَى مِنْ زَهْرِهِ بِالْمَصَابِحِ[3]

في هذه الصورة الكونية التي تنبض عناصرها بالحركة، يتشارك النسيم والحمام والزهر والبرق والظلام في رسم لوحتها المتكاملة؛ فنواح الدوح في أرجاء الأرض تستجيب له نسمات الصبا بالبكاء، فتتسكب عبراتها (الندى) كلما هبت ساعةَ السحر، لتنضم إليها ريح الجنوب بنواحها وعويلها الذي تُردِد الوُرْقُ فوق الغصون لحنَه الحزين. لكن شدوها يتراوح بين النواح والغناء، بين مرارة الحزن وغبطة الفرح (مغن ونائح)، إنها أرواح الصوفية القلقة التي تتنازعها مشاعر عميقة متضاربة؛ فهي في صعود ونزول، تبكي تارة فتحترق شوقا للعودة إلى موطنها ومصدرها الأولي، وتفرح طورا كلما اقتربت من هذا الأصل البدائي الذي اجتثت منه عنوة، فتحلق كما الطيور سرورا وغبطة بالاتحاد والفناء.

---

(1) - ينظر: محي الدين بن عربي، ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، تح: خليل عمران منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص166.

(2) - ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص296.

(3) – عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص180.

وقد كان لعلامة الطير توظيف مميز في ديوان أبي مدين؛ إذ يمثل جزءً من عناصر البهجة والاحتفاء بفرحة الصوفي بالوصول، يقول:

بَكَتِ السَّحَابُ فَأَضْحَكَتْ لِبُكَائِـــهَا زَهْرَ الرِّيَاض وَفَاضَتِ الْأَنْهَارُ
وَقَدْ أَقْبَلَتْ شَمْسُ النَّهَارِ بِحُلَّـــــةٍ خَضْرَا وَفِي إِسْرَارِهَا أَسْرَارُ
وَأَتَى الرَّبِيعُ بِخَيْلِهِ وَجُنُـــــــودِهِ فَتَمَتَّعَتْ فِي حُسْنِهِ الْأَبْصَارُ
وَالْوَرْدُ نَادَى بِالْوُرُودِ إِلَى الْجَـــنَى فَتَسَابَقَ الْأَطْيَارُ وَالْأَشْجَارُ
وَالْكَأْسُ تَرْقُصُ وَالْعُقَارُ تَشَعْشَعَتْ وَالْجَوُّ يَضْحَكُ وَالْحَبِيبُ يُزَارُ[1]

ترفل الطبيعة في هذه المقطوعة في ثوبها القشيب، فبين خضرة الرياض والأشجار، وإشراقة الشمس الدافئة، وألوان أزهار الربيع المتفتحة، وزقزقة العصافير، وزرقة المياه المنسابة في الأنهار والجداول... تشترك عناصر الطبيعة معا في طقوس هذا العرس البهيج احتفاء بوصول أبي مدين ولقاء محبوبه المتعالي. وقد أضفى الشاعر على المشهد حركية مميزة بأن شخّص عناصر الطبيعة تلك ؛ فجعل الجوُّ يفرح والكأس ترقص، والسحاب يبكي والروض يضحك لبكائه، والطير يسابق الأشجار، والورد ينادي بالجنى... سلسلة من الأحداث تستدعي بعضها بعضا، انبثقت من رحم الأرض بانتشائها بعنصر الحياة: الماء؛ فانتشرت في أرجائها بهجة الحياة وروح الأمل، مثلما تنتشي روح الصوفي وتنتعش أوصاله وتنبعث فيها الحياة بخمرة المحبة والمعرفة الربانية، وكأني بأبي مدين يشير إلى أن الشيء الجميل لا يخرج إلى من رحم المعاناة؛ فازدهار الحياة في الطبيعة لم يتحقق إلا ببكاء السحاب، وكذلك ازدهار تجربة العارف لا يتحقق إلا بالمجاهدة والمكابدة.

وتتوضح علامة الطير في شعر أبي مدين أكثر في نماذج أخرى، قابل فيها الشاعر بين حالة الغربة وألم الفراق التي يعيشها الصوفي، بحزن الطير ومعاناته في الأسر، يقول:

وَلَكِنَّ لِي قَلْبًا تَمَلَّكَهُ الْهَــــــوَى فَلَا الْعَيْشُ يَهْنَا لِي وَلَا الْمَوْتُ أَقْرَبُ
كَعُصْفُورَةٍ فِي كَفِّ طِفْلٍ يَضُمُّهَا تَذُوقُ سِيَاقَ الْمَوْتِ وَالطِّفْلُ يَلْعَـــبُ
فَلَا الطِّفْلُ ذُو عَقْلٍ يَحِنُّ لِمَا بِـــهَا وَلَا الطَّيْرُ ذُو رِيشٍ يَطِيرُ فَيَذْهَبُ[2]

إن ما يميز صورة الطبيعة في الغنوص الصوفي، هذا التصور الخاص بالتطابق والتماثل بين الإنسان والطبيعة، وهو تماثل ليس له ما يبرره سوى ما في الإنسان من ميل موروث إلى تصور الأشياء على نحو حافل بالتشخيص والتجسيم، وإننا لنظفر في إسقاط الشاعر معاناته في تجربة الحب

(1) - أبو مدين، الديوان، ص115، 116.

(2) – المصدر نفسه، ص109.

الإلهي، على صورة العصفورة التي تختنق وتتخبط في يد الطفل الصغير، بإلحاح أبي مدين عبر هذا الإسقاط على تأكيد انتمائه إلى عالم المثل والنور، وتبرمه من واقع انفصامه عنه، وتفاؤله بشأن انعتاقه وعودته إلى أحضان موطنه الأصلي، فالصوفي طائر مأسور، مسلوب الحرية، لا هم له في الحياة سوى التفلت من قيده والانطلاق إلى موطنه الأول. (1)

وغير بعيد عن هذه المعاني العرفانية قول أبي مدين في شاهد آخر:

إذا اهْتَزَّتِ الْأَرْوَاحُ شَوْقًا إِلَى اللِّقَا نَعَمْ تَرْقُصُ الْأَشْبَاحُ يَا جَاهِلَ الْمَعْــنَى
أَمَا تَنْظُرُ الطَّيْرَ الْمُقَفَـــصَّ يَا فَتَى إذا ذَكَرَ الْأَوْطَانَ حَنَّ إِلَى الْمَغْـــــنَى
يُفَرِّجُ بِالتَّغْــــــرِيدِ مَا بِفُــــــؤَادِهِ فَتَضْطَرِبُ الْأَعْضَاءُ فِي الْحِسِّ وَالْمَعْنَى
وَيَرْقُصُ فِي الْأَقْفَاصِ مِنْ فَرْطِ وَجْدِهِ فَتَهْتَزُّ أَرْبَابُ الْعُقُـــــولِ إِذَا غَــــنَّى
كَذَلِكَ أَرْوَاحُ الْمُحِبِّينَ يَا فَــــــتَى تُهَزِّزُهَا الْأَشْوَاقُ لِلْعَالَمِ الْأَسْــــــنَى(2)

فينفس الشاعر عن فيض وجده ولظى شوقه بالتغريد، وما انتفاضة الطائر المأسور في القفص إلا تخبط من أثر شوقه إلى مغناه، إنها رقصة الاختناق والاحتضار، وعذاب الغياب وغربة الروح في قفص الجسد.

وعن الحمام يقول العفيف أيضا:

عَلَيْكَ حَمَامَاتُ الْأَرَاكِ تَنُــــوحُ وَبِاسْمِكَ أَنْفَاسُ الْعَبِيرِ تَفُــــوحُ
فَهَلْ حَدَّثَتْ عَنْكَ الرِّيَاضُ فَإِنَّنِي أَرَى الْبِشْرَ فِي وَجْهِ الرِّيَاضِ يَلُوحُ
تُذِيعُ دُمُوعِي سِرَّ وَجْدِي كَأَنَّهَا لِنَصِّ أَحَادِيثِ الْغَرَامِ شُــــرُوحُ
وَلَوْلَاكَ مَا هَبَّ النَّسِيمُ مُعَطَّرًا وَلَا رَاحَ نَشْرُ الْمِسْكِ مِنْهُ يَفُوحُ(3)

إن الإنسان الشاعر هو الذي ينمو مع ما ينمو حوله من عناصر الطبيعة، وهو وحده الذي يستطيع أن يحقق الصلة بينه وبين ما يحيط بنا، ففي هذه الصلة التامة بيننا وبين الطبيعة تتمثل حريتنا، والفلسفة القديمة تصور الحرية على أنها كمال الاتصال بما حولنا في الوجود، فإذا نقص اتصالنا نقصت حريتنا، فجوهر الشعر هو الاتصال بحقائق الأشياء اتصالا روحيا يتلقى الشاعر من خلاله الإلهام، ويتحرر من قيود الواقع والحياة، ويسمو للانعتاق ليقترب أكثر إلى العالم السماوي المثالي. (4)

(1) - ينظر: عاطف جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، ص278.
(2) - أبو مدين، الديوان، ص162.
(3) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص189.
(4) - ينظر: محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، ص158.

من جديد يؤكد العفيف على وحدة الإحساس وشمولية المحبة، أي اشتراك عناصر الطبيعة في عشقها للذات نفسها التي يعشقها الصوفي (الذات الإلهية)، واندماجها جميعا في التعبير عن هذا العشق في حركة كونية متنوعة اللغات، تلهج باسمها ، وتظهر بأصواتها وحركاتها ما خفي من الشوق المبرح ونار الجوى المتقدة، فلولا هذه الذات المتعالية التي هي مركز الكون ومحوره، لما ناح حمام الأراك حزنا وصبابة، ولا تنفس النسيم بعطره الشذي ليغمر أرجاء الأرض، ولا فاضت دموع المحبين وجدا، ولا انتشرت في أرجاء الرياض رائحة المسك المحملة على نسمات الهواء الرقيقة. والمعنى: لولا إرادتك ومشيئتك لما أحييت قلوب المخلوقات بعشقك، ولولا هذا الحب الذي نفخته بين ضلوع العاشقين، لما هاجت الأرواح وحنت (نواح حمام الأراك) للقياك والفناء فيك، فباسمك تنتشر الفيوضات الربانية والإشارات الروحانية (أنفاس العبير تفوح) على قلوب السالكين، فتبشرها بقرب الوصال ولذة الفناء والكشف (أرى البِشر في وجه الرياض يلوح).

وفي الحقيقة ليست الألوهية في التجارب الصوفية المتأخرة مبدأ إيجادٍ للعالم فقط، ولكنها فوق ذلك أصلٌ وجودي للإنسان أيضا، لأنها هي المنبع الحيوي لعنصره الروحي. ليست الحقيقة الإنسانية مُبْدَعَة من عدم، بل كانت في القدم محتواة داخل أصلها الإلهي، ثم اغتربت عنه واتخذت أشكالا وهيئات وجودية مختلفة، فقد اكتسبت الألوهية - وهي العنصر المقدس في حركة الحب الصوفي- خاصية مزدوجة ومفارقة في آن واحد؛ إنها ذات جاذبية خاصة ومثيرة، ولكنها أيضا تفزع وتخيف، لذلك امتزجت في الحب الصوفي مشاعر الافتتان والانجذاب بمشاعر الخوف والرهبة والفزع، هذا الافتتان الصوفي يتخذ شكل انجذاب نحو سحر الجمال الإلهي المطلق الذي ينمي في الإنسان إرادة التوحد، والعودة إلى أصله الإلهي المقدس وتجاوز الاغتراب الذي يخترق وجوده الذاتي ووعيه، وبذلك يكون جوهر الألوهية هو الحب، وما الخلق والإيجاد إلا مظهر من مظاهر هذا الحب. (1)

د. دلالات الظبي أو الغزال في المدونة:

الذي تردد ذكره مرارا في الشعر العربي القديم، كرمز للجمال والشرود والنفور، يقول:

غَزَالُكُمْ ذَاكَ الْمُمَنَّـــــعُ وَصْلُـــهُ أَبَاحَ حِمَى دَمْعِي وَبَالَــغَ فِــي نَهْبِــي
هُوَ الظَّبْيُ لَا بَلْ صَائِدُ الظِّبَا لَحْظُهُ وَيَا مَا أُحَيْلَا الصَّيْدَ فِي شَــرَكِ الْهُــدْبِ
حَلَا لَحْظُهُ وَالْمُرُّ فِي الْحُبِّ وَصْلُهُ ولَمْ تَحُلْ حَتَّى مَرَّ فِي رِيقِهِــ الْعَــذْبِ
عَلَى عِطْفِهِ حَتَّى مِنَ الْوُرْقِ غَيْرَتِي أَلَمْ تَرَهَا هَاجَتْ عَلَى الْغُصْنِ الرَّطْبِ(2)

---

(1) - ينظر: عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص97.

(2) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص128.

تظهَرُ علامة الغزال في هذا المقطع كتلويح على التمنع والنفور والحسن في ذات الوقت؛ فغزال الحي المقصود بالحديث دون غيره، هو الفاتن الذي شَغَفَ قلب الشاعر حبا، ونهب قلبه فما أبقى فيه مجالا لمحبوب غيره، ذو الحسن الذي دأب التمنعَ والصدود فعز وصله، واستحال قربه، ففاضت عيون عاشقه عليه أنهارا من الشوق والصبابة، وقد استعان الشاعر باستعارة لطيفة لتجسيد هذه الصورة؛ حيث جعل لدمعه حرمة كحرمة الديار، فهو يشكو استباحتها من هجر محبوبه وفراقه.

وفي البيت الثاني يعلن العفيف بأن معشوقه هو الظبي بعينه في حسنه وملاحته وصعوبة وصله، غير أنه يستدرك قائلا: لا بل صائد الظباء لحظُه، فوا عجبا كيف يمسي الضحية هو الجلاد، يفتك بعينيه الآسرتين بأكثر الناس فتنة وجمالا، ويا حبذا الوقوع في شرك هذه العيون، فلا أحب إلى قلب الشاعر من البقاء أسيرا خلف قضبان أهدابها الساحرة. ثم يطابق في البيت الثالث بين الحلاوة والمرارة؛ حلاوة مقلتي حبيبه ومرارة الصبر على صدوده، غير أني أرى -والله أعلم- أن البيت فيه خلل قد يكون وقع من قبل النساخ، فالأحرى أن يقول:

حَلَا لَحْظُهُ وَالْمُرُّ فِي حُبِّ وَصْلِهِ لَمْ يَحْلُ حَتَّى مَرَّ فِي رِيقِهِ الْعَذْبِ

وهكذا يستقيم المعنى، أي أن كل ماهو مُرٌ في وصاله جراء صدوده ونفوره، يحلو ويستلذ لحلاوة ريقه العذب، والجناس بين "مر" الأولى بمعنى المرارة و"مر" الثانية بمعنى المرور زاد البيت جمالا والمعنى تأثيرا. وكل هذا البهاء والفتنة أثارا غيرة هذا العاشق الوله، وغيرته تجاوزت بني جلدته من البشر إلى الورق؛ فهو يخشى أن تتجاوز مناجاتُها وعناقُها أغصان الشجر، فتطولَ حبيبَه الذي يأنف أن يقربه أحد سواه، والوُرْق إشارة إلى أرواح رفاقه الصوفية. فالغزال في هذه الأبيات إشارة إلى ملمح الجمال، الذات النافرة المتمنعة الجامحة بهواها عن وصله، أي الذات الإلهية في جمالها المطلق، وصعوبة الفوز بقربها، وغيرة الشاعر من وصلها لبعض المريدين وتمنعها عنه هو، فهو في صراع مستمر، ومنافسة محتدمة مع غيره من السالكين لنيل رضاها والتنعم بوصلها.

وعن ظبي الفلاة يقول:

إِذَا ابْتَسَمَتْ لَيْلَى بَكَى مُسْتَهَامُهَا فَمِنْهَا وَمِنْهُ بَارِقٌ وَرُعُودُ
وَفِي الْحَيِّ وَسْنَانُ اللَّوَاحِظِ سَالِبُ وَآخَرُ مَسْلُوبُ الْفُؤَادِ فَقِيدُ
وَظَبْيِ فَلَاةٍ آنَـــــــسَ فَكَأَنَّـــــهُ لِرَائِيهِ عِنْدَ الْاِلْتِفَاتِ شُرُودُ
تَرَقْرَقَ مَاءُ الْحُسْنِ فِي وَجَنَاتِـــهِ وَلَيْسَ لِظَمْآنٍ إِلَيْهِ وُرُودُ[1]

[1] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص222.

الابتسام كما سبق وأشرنا إشارة للكشوفات الإلهية، فإن تجلت للعارف بكى من شدة الوجد وفرط المحبة، فشبه الشاعر موقف الكشف هذا بمنظر لمعان البرق، إذ لطالما رمز الصوفية بالبرق للكشوفات، التي تظهر وتختفي في لمح البصر، مثل سنا البرق الذي يومض في السماء لأجزاء من الثانية ويختفي فورا، وبكاء الصوفي العاشق يشبه الرعد، لأزيزه الشديد وقوة نبرته، فصار المشهد يوحي بعاصفة من العواطف والوجد والروحانيات.

ثم يقارن الشاعر بين حاله (موقف ضعف) وحال محبوبه (موقف قوة)، الذي يسبي القلوب بلواحظه الناعسة ونظرته الذابلة، بينما يعيش هو موقف الضحية، مسلوبَ الإرادةِ، أسيرَ الفؤادِ، طعينِ تلك النظرة الفتاكة، فطابق العفيف بين "سالب" في الشطر الأول، و"مسلوب" في الشطر الثاني، ليبين المفارقة بين حال العاشق والمعشوق، أو التناقض بين إحساسي الضحية و(الجلاد)، وليقرن معنى البيت بالمعنى السابق؛ أي ابتسام المعشوق، وبكاء العاشق. ثم يلوح في البيت الثالث لمحبوبه بظبي الصحراء الآنس، الذي يبدو لرائيه -إذا التفت- وكأنه شارد نافر، وقد ترقرق ماء الجمال على وجنتيه، غير أنه لا سبيل للعطشان ليرتوي منه، إنه عطش الصوفي الدائم للمعرفة والتجلي والكشوفات، وشوقه اللامتناهي إلى قرب ربه والفناء في عشقه.

وإذا كان الغزال عند الصوفي تجسيدا للجمال، والرشاقة والرقة، المرتبطة على الدوام بالأنوثة، فإن ذلك يدفعنا للجزم بوجود علاقة قوية تربط صورة الطبيعة والأرض بصورة المرأة، وهو ارتباط حاضر في الشعر الصوفي بقوة، ويتخلل التجربة الصوفية بعمق، عبر كافة تفاصيلها، إذ نلمس تقاطعا واضحا في التصور الفلسفي للأنوثة والطبيعة؛ فكلاهما يعتبر أصل الحياة ومنشأها، ورمزا للخصب والاحتواء والاستمرار، فـ«سر المرأة الجمالي هو الذي يفتحها على الطبيعة، وابن عربي كثيرا ما يقيم توازنا بين الطبيعة وبين المرأة: الأولى امرأة كبرى والثانية طبيعة صغرى. تميزت كل واحدة منهما بنفس الخصائص والميزات التي للأخرى»[1]. لذلك يصعب الفصل بين حب الألوهية، وحب الطبيعة، وحب المرأة.

ونلمس في هذه الأبيات مبالغة من الشاعر في وصف حزنه، وتهويل معاناته في العشق، شأنه شأن شعراء الغزل والحب العرب، فكأني به قد شارف على اليأس من قرب محبوبه، وكاد يفقد كل أمل في وصله والفوز برضاه، هذا الصراع الداخلي القاسي بين اليأس والأمل، يعانيه الصوفية على الدوام، يأسٌ وخوف من ألا يستجيب معشوقهم المتعالي إلى بكائهم وشوقهم، بإشارة أو كشف أو ما شابه،

[1] - عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص138.

ليخفف من نار الصبابة، ووحدة المعاناة التي تكوي أكبادهم كيا، ورجاءٌ يحدوه صبر عظيم، وإرادة صلبة، لبلوغ المنى وتحقيق الغاية الأسمى وهي المعرفة، وإدراك بعض من أسرار الجمال والجلال الإلهي.

وعن غزال الحي يقول العفيف:

غَزَالَ الْحَيِّ مِنْ أَثْلَاثِ نَجْدٍ   لِوَجْهِكَ وِجْهَتِي وَهَوَاكَ قَصْدِي

وَدَيْنِكَ فِي مُدَاوَمَةِ التَّصَابِي   عَلَيَّ وَلِي وَفِي قَبْلِي وَعِنْدِي[1]

الأثل: شجر معروف، متوسط الطول ودائم الاخضرار. أغصانه شديدة التعقيد وورقه دقيق،[2] والشاعر في هذه الأبيات يخاطب غزال الحي النجدي، الذي كان يجول بين الهضاب ويتخفى بين شجيرات الأثل المتشابكة، ونجد هي مهبط الوحي وموطن الرسالة، وهي عند الصوفية «أقرب الأماكن إلى السماء، وأقرب إلى الرحمة الإلهية، ولذا فهي مقدسة»[3]، فيحيل الغزال النجدي بذلك على الحقيقة المحمدية، وقد أعرب الشاعر عن شوقه إلى مهبط الوحي وموطن الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام، إذ بين أن وجه الغزال هو مقصده، ومعشوقه وغاية مناه، أما في البيت الثاني فهو يعلن وفاءه لغرامه، وبقاءه على طريق التصوف والحب الإلهي (التصابي)، فهو يجعل الأمر أشبه بدَيْنٍ في رقبته، ويتعهد بالوفاء به، وسداد هذا الدين يكون بالمثابرة على ماهو عليه، والاجتهاد في عشقه، والاستماتة في التقرب من غزاله النجدي.

وفي الشطر الثاني من البيت إشارة إلى عالم الأرواح قبل الأجساد، من خلال قوله: "علي ولي وفي قبلي"، حيث كان الإقرار الأزلي بوحدانية الله تعالى وربوبيته[4]، والمعنى أن عشق الشاعر لمحبوبه قديم جدا، بدأ في عالم الذر، حينما كانت روحه تسبح في الغيب، هائمة بهوى معشوق الأرواح الأوحد، موحدة لذاته المتعالية، منذ الأزل. وسيبقى هذا العشق ينبض في أوصاله مادام فيه رمق. ومثل ذلك قوله:

تَعَشَّقْتُهُ مِنْ قَبْلِ أَنْ يُخْلَقَ الْهَوَى   فَأَلْفَيْتُهُ قِدَمًا تَعَشَّقَنِي قَبْلُ[5]

وهاهو يؤكد شوقه إلى حمى نجد فيقول:

---

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص214.

(2) - ينظر: يوسف زيدان، هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص214.

(3) - هيفرو محمد علي ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص287.

(4) - ينظر: يوسف زيدان، هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص214.

(5) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص167.

وَأَصْبُو لِلصَّبَا النَّجْدِي إذَا مَا   سَرَى مَا بَيْنَ بَانَاتٍ وَرَنْدِ[1]

إلى أن يقول:

لِقِبْلَةِ وَجْهِهِ أَبَدًا صَلَاتِي   وَلَثْمُ الْوَرْدِ مِنْ خَدَّيْهِ وِرْدِي[2]

والوِرْد مجموعة من الآيات القرآنية، تقرأ في اليوم والليلة، وهو عند الصوفية واحدة من مستلزمات الطريق الروحي، غالبا ما يكلف بها كل شيخ طريقة مريديه[3]، فالشاعر يصبو إلى ريح الصبا المعبقة برائحة نجد، حيث ديار المحبوب الظاعن، قبلته ومقصده ومورده الذي لا يخلفه ليل نهار. وقد زادت المجانسة بين "وَرْد" و "وِرْد" البيت روعة، حيث جعل لثم خد المحبوب الذي حاكى الوَرْد احمرارا، وِرْدا اعتاد على قراءته، فلا يتخلف عن تلاوته أبدا، وذلك كناية عن الوفاء والديمومة.

ويقول في موضع آخر:

فِي الْعُيُونِ الْمَرْيضَةِ الْجَفْنِ سُقْمِي   يَا لَقَوْمِي وَعِنْدَهُنَّ شِفَائِـــــي

ولِظَبْيِ الْحِمَى إِشَارَةُ وَجْـــــدِي   حِينَ أُكَنِّي عَنْ ظَبْيَةِ الْوَعْسَاءِ[4]

الوعساء: موضع مشهور ومعناها الأرض اللينة ذات الرمل، و«هي كناية عن الحضرة الربانية، حيث يتجلى الجمال الإلهي»[5]، الذي تكررت الإشارة إليه في بقية أبيات القصيدة؛ فالعيون المريضة عند العرب هي كناية عن جمالها، فمرضها إشارة إلى الذبول، والذبول يزيد العينين جاذبية وحسنا. وقد طابق الشاعر بين السقم والشفاء، فجعل سبب علته دواءَه، كما ربط شفاءه بالمرض (العيون المريضة)، في مفارقة لطيفة، فكيف يعقل أن تشفيه العيون وهي مريضة فهي نفسها في حاجة إلى دواء، وفاقد الشيء لا يعطيه، وهنا مكمن السر إذ أن تلك العيون الفتاكة، وإن بدت وديعة ضعيفة ذابلة، فإنها تفتك بأشد الأقوياء بأسا، وغير بعيد عن هذا المعنى قوله محذرا:

لَا تَخَفْ مِنْ ظِبَاءٍ تَرِقُّ خُـــــدُودَا   بَلْ ظِبَاءٌ فِي الْحَيِّ رَقَّتْ خُدُودَا

فَسِنَانُ الْقَنَاةِ أَضْعَفُ فِعْـــــــــلا   مِنْ جُفُونٍ وَسْنَى عَلَوْنَ قُدُودَا

وَبِرُوحِي الظَّبْيُ الَّذِي قَدْ حَكَى النَّوْمَ   نِفَارًا عَنْ نَاظِرِي وَصُدُودَا[6]

---

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص214.

(2) - المصدر نفسه، ص215.

(3) - ينظر: يوسف زيدان، هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص215.

(4) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص87.

(5) - يوسف زيدان، هامش تحقيق الديوان، ص87.

(6) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص230-231.

في مجانسة جميلة بين ظُباء (حدود السيف وأعلاها) وظِباء (نوع من الغزلان)، يحذر الشاعر كل ذي قلب رقيق من خطر ظبيات الحي ذات الخدود الرقيقة، ففتكها أشد على الفتى من حدود السيوف المسنونة، وسنان الرماح الحادة لا يقارن فعلها ببطش الجفون الناعسة، التي ترنو إليك بها الحسناوات، ولشد ما هام العفيف بعيني ذلك الظبي الذابلة الذي أعرض عن عاشقه وازداد نفورا، مثلما تمنع النوم على عينيه واستعصى، فهو عبثا يتحايل عليه، كما يتحايل على ظبيه الفاتن، ويستميت لاستمالته دون جدوى.

والمعنى نفسه عبر عنه بصيغة أخرى في قوله:

لَا تُخْدَعَنْ بِرِقَّـــــةٍ فِــــي خَــــدِّهِ فَالسَّيْفُ قَتَّالٌ بِرِقَّةِ حَــــدِّهِ
وَدَعِ الْجُفُــونَ فَإِنَّــمَا وَسْنَانُـــــــهَا أَضْحَى سِنَانًا فِي مُثَقَّفِ قَدِّهِ
ظَبْيٌ حَكَى نَوْمِي دَوَامُ نِفَـــــــارِهِ عَنِّي فَوَاصَلَ ضِدَّهُ مَعَ صَدِّهِ
وَسَرَى إِلَى جِسْمِي الضَّنَا مِنْ خِصْرِهِ فَهَوَيْتُ ذَاكَ لِأَنَّهُ مِنْ عِنْدِهِ[1]

فالأبيات كلها تعبير صارخ عن عشق متفجر يهز قلب الشاعر هزا، يشغل كل ذرة من كيانه، ويسحق فؤاده سحقا، عشقٌ للجمال المتجسد في الكائنات، عشقُ الذات الإلهية التي أشرق سنا بهائها على مخلوقاتأها الجميلة، فغمر الكون قاطبة ولم يبق مكانا حتى للقبح، ولذلك يقول:

وَكُنْ عِنْدَمَا يَبْدُو مِنَ الْحُسْنِ وَحْدَهُ وَلَا قُبْحَ إِلَّا حَيْثُ تَجْعَلُهُ وَهْمَا[2]

فإذا اعتبرنا أن جمال الموجودات هو إشراق لجمال الله تعالى وتجلٍّ فيها، فيجب أن نتخذ من هذا الفهم قاعدة ننظر بها إلى معناه الذي يجعلنا لا نرى قبحا في الوجود، فإذا فعلنا ذلك، فلن نرى إلا الحسن وحده، ويصبح القبح لا وجود له في الواقع، بل يصبح من صنع الوهم.

وهذه النظرية في النقص والقبح في العالم أخذ بها من المسلمين السهروردي، وابن عربي، والتلمساني والجيلي، ثم أخذ بها لاحقا من الغربيين "لايبنتز" في نظريته "أفضل العوالم"؛ التي يرى فيها أن الكون هو أكمل وأجمل ما خلق الله، بحيث يستحيل أن يكون ماهو أكمل منه، "ثم ديكارت" الذي اعتبر القبح والنقص في العالم ضروريين لكماله. [3]

إن شغف الصوفي بالجمال هو حتمية لا مناص منها، ومتعة وسكر وعبادة، يقول العفيف في إحدى نصوصه:

---

[1] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص246.
[2] – المصدر نفسه، ص213.
[3] - ينظر: هيفرو علي ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص339.

ظَهَرَ الْجَمَالُ فَلَمْ يَجِـــدْ مِنْ دُونِهِ إِلَّا فُنُونَ صِفَاتِهِ وَشُــؤُونِــــــهِ
وَتَأَنَّقَتْ أَزْهَــــــارُهُ وَثِمَـــــارُهُ فِي بَاسِقَاتِ فُنُونِهِ وَغُصُــونِـــهِ
وَتَنَزَّهَتْ عَيْنُ الْمُحِــــــبِّ لَــذَاذَةً فِي حُسْنِ رَبْوَتِهِ وَأَعْيُــنِ عَيْنِــهِ
فَإِذَا نَظَرْتَ رَأَيْتَ مِنْ عُشَّاقِـــــــهِ أُمَمًا سُكَارَى مِنْ شَرَابِ مَعِينِـــهِ

....

فَاشْرَبْ عَلَى رَوْضِ صِفَاتُكَ زَهْرُهُ مِنْ حُسْنِ سَوْسَنِهِ وَمِنْ نِسْرِينِـــه
وَاْسْتَغْنِ بِالْحَدَقِ الْمِرَاضِ إِذَا رَنَــا السَّاقِي فَكَمْ مِنْ نَرْجِسٍ بِعُيُونِهِ[1]

إنه فيض الجمال الإلهي الذي أشرق على الكون بأسره فغمر الطبيعة والإنسان معا، يقول في قصيدة أخرى:

نَادِمْ عُيُونَ النَّرْجِــسِ بِخُدُودِ وَرْدِ الْأَكْؤُسِ

....

خَلَعَتْ خَلِيعًا وَاغْتَــدَتْ بِجَدِيدِ حُسْنٍ تَكْتَسِي
مِنْ فَوْقِ بَسْطِ بَنَفْسَــجٍ مَرْمُوقَةٍ بِالسُّنْــدُسِ
لَا عَيْشَ إِلَّا بِالْمُـــــــدَا مَةِ وَالنَّدِيمِ الْأَكْيَـــس

....

وَمُغَازَلَاتِ نَوَاظِـــــــرٍ نَعْسٍ وَإِنْ لَمْ تَنْعَــسِ
مِنْ كُلِّ ظَبْيٍ نَافِــــــرٍ مُتَوَحِّشٍ مُسْتَأْنِـــــسِ
يُبْدِي لِعَيْنِكَ حُسْنُــــــهُ مَعْنَى الْجَمَالِ الْأَقْدَسِ
يَعِدُ الْوِصَالَ وَيَدَّعِــــي نِسْيَانَ ذَاكَ وَمَا نَسِي[2]

يبدع العفيف في رسم لوحة مزركشة للطبيعة الفاتنة النابضة بالحياة، وهي تشع بنور خالقها، نور الجمال المطلق الذي تجلى في النرجس والورد والسوسن والسندس والبنفسج والنسرين والظباء...، غير أن الملاحظ في كلتا القصيدتين أن الشاعر يتدرج في وصف تجلي الجمال الإلهي في الكائنات من الطبيعة إلى الإنسان وأخيرا السكر، «فالجمال المدهش يسلب العقل ويفعل فيه ما تفعل الخمرة»[3]، وتذوق الإنسان لهذا الجمال لامحالة يسكره.

[1] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص246.
[2] - المصدر نفسه، ص127.
[3] - هيفرو علي ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص342.

ففي النص الأول يصف الشاعر كيف يتنزل الجمال الإلهي على الوجود، ويعم أرجاءه، فتتألق أزهاره وثماره على الأغصان الباسقة، فلم يملك العاشق (الصوفي) أمام انبهاره بهذه الفتنة المتفجرة في ربوع الكون، إلا أن ينزه عينيه في جنباته متأملا، مستمتعا بهذا الحسن المترامي على امتداد البصر، وإذا به ليس الوحيد الهائم بغرام هذا الجمال (الذات الإلهية)، بل أمم من شتى أجناس المخلوقات التي لا تعد ولا تحصى، قد أسكرها حسنه، وسبى ألبابَهَا نوره، فاشرب أيها المريد وشارك الكون سكره وهيامه (تعاطي المعرفة)، بصاحب الجمال المطلق المدهش، وتكفيك نظرة من عيون الساقي الذابلة الناعسة لتذهل وتنتشي بسر الجمال الفائق.

أما النص الثاني فيمثل هو الأخر صورة بديعة لتجلي الجمال المطلق، وهاهو العفيف ينتقل بعد أن تفنن في وصف الرياض والأزهار والرياحين، إلى الحديث عن السكر والمدامة والنديم، إنه الجمال السماوي -أو الجمال الأقدس كما سماه الشاعر- الذي مالت إليه الأكوان صبابة، وانتشت بلذته القلوب العاشقة، وحارت في سره الألباب. وما عشْقُ الطبيعة والكائنات والإنسان إلا رغبة دفينة في قلب الصوفي لاستجلاء الجمال المطلق، وتعبير رمزي عن عشقه وهيامه بذات الجمال الأقدس والحسن المطلق الأكمل، الذات الإلهية التي أشرقت الأكوان بنورها، وخضعت الجبابرة لعزتها وربوبيتها. فمن آثار العشق في قلب الإنسان ولعه بكل ما يتعلق بالمحبوب؛ شكله، اسمه، دياره، لباسه، رائحته...، فما بالك بمن هام في محبوب الكون بأسره، الله سبحانه وتعالى، ذي الجمال والكمال والجلال، فعشق الصوفي للكائنات والموجودات هو في الواقع نوع من التعلق بآثار محبوبه، فكل مخلوق في الحقيقة يخفي سرا من أسرار إعجاز الخالق تعالى في الوجود، ويجسد قبسا من جماله النوراني، أو بتعبير آخر هو رابط روحي يأنس به الصوفي، يسليه في شوقه الدائم لمحبوبه، ويخفف من وطأة الانفصام والإغتراب الذي يمزق روحه.

تلك هي قصة الجسد المنفصم، قصة معاناة وألم روحي، لكنها مع ذلك شعور صحي إلى أبعد حد، يقول عبد الحق منصف: «إن الإحساس التراجيدي الذي يطبع علاقة العاشق الصوفي بالطبيعة ليس إحساسا مرضيا، طالما أنه لا ينبع عن تصور أخلاقي للوجود، كما نجد عند الغنوصيين القدماء الذين طابقوا بين الوجود والشر المطلق، واعتبروا أن الخلاص الوحيد هو إعدام الجسد، وعودة الروح إلى أصلها المتعالي. إن الإحساس الصوفي بالانفصام ينتج عن نظرة جمالية إيروتيكية للعالم، هذا

الأخير لم ينتج عن انحراف في نظام الكون، ولكن عن مبدإ الحب: حب مشاهدة الجمال الإلهي من جهة، وحب الله إجلاء صفاته ومعاني ألوهيته من جهة أخرى».[1]

وأيا يكن فإن الشاعرين حرصا دوما في نصوص المدونة على وصف صور تجليات الألوهية في الطبيعة، والتغني بجمال هذه الأخيرة، دون أن يفوتا الفرصة في التعبير عن حبهما لخالقهما، ووصف ما يكابدانه من معاناة جراء هذا العشق.

هـ. دلالات البحر في المدونة:

ظهر البحر في الشعر العربي بمعان مختلفة؛ كالاتساع والانبساط والعمق والمخاطر والمجهول، غير أنه يحضر في شعر الصوفية كدال حيوي مهم وبرؤيا خاصة، وقد غاص أبو مدين وعفيف الدين في أعماق البحر الصوفي، وفي دلالاته الرمزية، واستطاعا أن يخلقا من هذه المفردة دلالات تعبيرية تلويحية، عبرا من خلالها عن مواجيد الصوفي وخصوصيات تجربته الروحانية، يقول العفيف:

فَإِنَّ الْوُجُودَ الْمَحْضَ لَمْ يَأْتِ بِدْعَةً وَمَا غَيْرُهُ يَأْتِي بِبَدْعٍ وَصَالِحِ
هُوَ الْبَحْرُ لَا سَطْحَ وَلَا سَاحِلَ لَهُ فَمِنْ طَائِرٍ فِيهِ وَمَاشٍ وَسَابِحِ
شَجَتْ مَاءَهُ وَاسْتَوْقَفَتْ مِنْهُ فُلكهُ سَرَائِرُ يُبْدِي صَوْنَهَا كُلُّ بائِحِ
عَذَارَى كَانَ أَبُوهَا مَفْعُولَ أُمِّهَا لِذَا لَمْ يَجِي فِيهَا الْقِيَاسُ بِوَاضِحِ[2]

يبدو العفيف في الشاهد بصدد الرد على الفلاسفة اليونانيين القدامى والدهريين والماديين المحدثين، القائلين بأن الكون جاء صدفة، ولا وجود لخالق أو إله يسيره وينظم شؤونه، وأن الوجود نشأ عرضيا بالتقاء ذرات في الفضاء بطريقة عشوائية دون مدبر أو قصد، أي وجود الحياة جاء دون غاية أو تدبير، فيرد الشاعر قائلا إن الكون لم يأت من العدم، أو مصادفة، بل بتدبير الخالق المبدع، فما من خالق إلا الله تعالى، ولا مبدع إلاه، لا يضاهيه في دقة وإتقان وجمال صنعه أحد، وليس غير الكون يتجلى فيه هذا الإبداع، ويظهر فيه كمال وتنوع ومعجزة الخلق، و«لعله أراد أن يشير إلى ما أشار إليه ابن عربي وهو الخلق المستمر».[3] وهذا يعنى أن عملية الخلق مستمرة لم تتوقف يوما، حدثت وتحدث في كل حين، وفي كل لحظة يظهر خلق جديد، وأنواع لم تعرف قبلا، وتنقرض أنواع أخرى عمرت طويلا، لكنها لم تستطيع التأقلم والتكيف مع تحديات العصور، وتطور العوامل المحيطة بها فبادت، فالوجود يشهد حركة تبدل وتغير لا تهدأ ولا تتوقف.

(1) - عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص125.
(2) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص182، 183.
(3) - هيفرو علي ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص335.

ثم يشبه الوجود بالبحر العميق الذي لا سطح له ولا ساحل، بحر بلا قرار، ممتد بلا حدود، يحوي في داخله كل أنواع الكائنات البرية والمائية والطائرة، بكل أنواعها وغرائبها المذهلة، وأراد الإشارة هنا إلى مشهد الكثرة (تنوع الكائنات) في الوحدة (وحدة الخالق).

ولقد كان كثير من الصوفية على وعي تام بالرابط العميق الذي يشد الألوهية إلى البحر؛ ف«مظاهر الألوهية وتجلياتها كثيرة ومتعددة ومتجددة على الدوام، إنها تظهر وتختفي، تجذب الصوفي تارة وتختفي عنه تارة أخرى. إن مظاهر الألوهية توحي بالتوتر والحركة الدائمة (والحركة قلق...)، إنها الحركة المتجددة والمتوترة للوجود، لكن وراء هذا التوتر وهذه الحركة المستمرة للتجليات والموجودات يكمن فضاء باطني ساكن وهاديء، يعد بالطمأنينة والسكينة الأصلية التي ظل كل الصوفية يحلمون بها: الانتماء إلى الأصل الإلهي للروح الإنساني، وتلك عموما هي الخصائص التي تكشف عنها صورة البحر... إن الهاجس الذي يختفي وراء ربط الألوهية بصورة البحر هو هاجس السكينة الأبدية، التي كانت الحقيقة الإنسانية عليها قبل ظهورها الوجودي: إنها سكينة الكينونة الباطنة داخل الأصل الإلهي».[1] فالانجذاب نحو البحر هو انجذاب نحو ماهو بدائي وسري في الوجود البشري، سر البحر/الألوهية هو سر الجمال البدائي السحري المتوحش، إنه سر الأمومة المنبع الحيوي للروح. [2]

وعبارة "شجت ماءه" في البيت الثالث، في النسخة المحققة من طرف الدكتور يوسف زيدان، وردت في النسخة التي حققها الدكتور العربي دحو "سجى ماؤه"[3]، ولعل الأخيرة هي الأقرب للصواب، على اعتبار أن سجى تعني هدأ وسكن واستقر، ف«قصد بسجو الماء استقرار الوجود وانتظامه، وإن كان الخلق فيه مستمرا، و"استوقفت منه فلكَه" أي انتظم مسار أفلاكه بنُظُم وأسرار».[4] وكل من تلح عليه الرغبة في البوح والافصاح بتلك الأسرار، يحجم في الأخير، ويتردد في إظهارها، ويمتنع مقررا مواصلة حجبها وصونها.

أما البيت الأخير فيتضمن الإشارة إلى "نظرية الفيض الأفلوطينية"، التي اهتم بها كثير من الفلاسفة والصوفية كابن عربي ومدرسة الاسكندرية، فانتقلت إلى المحيط الإسلامي عبر حركات الترجمة التي اجتاحت العالم الاسلامي، والتي نقلت كثيرا من أفكار اليونانيين إلى العرب منذ القرن الثالث الهجري، «ففي الإسكندرية ظهرت صياغة جديدة للفلسفة اليونانية، عرفت باسم "الأفلاطونية

---

[1] - عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص102.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص108.

[3] - ينظر: عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص75.

[4] - هيفرو علي ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص335.

المحدثة"، وهي مزيج من أفكار أفلاطون، والمتأخرين عليه من أمثال فيلون اليهودي، وأمونيوس سكاس - سقاء أمون- وتلميذه الشهير أفلوطين... وكانت كتابات أفلوطين هي المنبع الرئيسي لمعرفة المسلمين بنظرية الفيض، فقد عرفوا موسوعاته الفلسفية "التاسوعات"، التي عرضت لكيفية صدور الموجودات عن الواحد "الله"، وكيف حدث هذا الفيض عن تأمل الواحد لبهائه، فصدر من تعقل الواحد لذاته "العقل الأول"، الذي تعقل ذاته فصدرت "النفس الكلية"، ثم توالت سلسلة الفيوضات إلى العالم الأرضي، والتحمت بالمادة، فكان العالم المحسوس».[1]

أما قوله: "عذارى" فإشارة إلى المعقولات والأفلاك العلوية، التي هي نتاج انفعال العقل الأول "الأب" بالنفس الكلية "الأم".[2]

فالأبيات كما رأينا يؤكد فيها العفيف على أن الحقيقة بوجهيها الحق والخلق واحدة على نحو ما، فالله يتجلى في الانسان بنوره، بصفاته وأسمائه، والإنسان يرتقي إلى الله ولكن لا يصير هو الله، لأنه عاجزعن التحرر من طبيعته البشرية التي يسميها الصوفية بالسد، فالحق الذي يمثل الجمال المطلق يتجلى إشعاعه في خلقه، بجمال نسبي مقيد نراه يوميا وندركه بالحواس. وهذا التصور يمثل نظرة خاصة للكون والطبيعة والجمال، لا تقبل تأمل الوجود بطريقة جزئية، بل وفق نظرة كلية شاملة، تلزمنا الجمع بين الجمال المطلق والجمال المقيد، أي وحدة الوجود بكليته.

أما أبو مدين، فقد وظف في ديوانه علامة البحر للإشارة إلى العمق والمجازفة والاتساع العظيم، والذي يخفي في باطنه أسرارا وكنوزا، وقد يؤدي بالخائض فيه إلى الضياع في مجاهله ومتاهاته، يقول:

إِنَّمَا الْكَوْنُ مِنْ بِحَارِ الذَّاتْ مُنْدَفِقٌ لَــنَا
فِيهِ فَاسْبَحْ وَهِمْ تَرَ اللَّذَّاتْ وَجَوْهَرُ الْمُنَى
ثُمَّ قُلْ هُوَ بِالْمَحْوِ وَالْإِثْبَاتْ وَلَا تَقُلْ أَنَا[3]

ويقول في شاهد آخر:

لَا تَعُومُوا تَغْرَقُوا فِي بَحْرِنَا ذَاكَ هُوَ بَحْرِي[4]

البحر عند أبي مدين أشبه بالرمز المهموس، والإشارة الدالة والمثل المضروب على العظمة والقدرة، على الجلال والجمال الرباني المتجلي في الوجود، وعلى اتساع النور والبهاء الإلهي، كما

[1] - يوسف زيدان، هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص183.
[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص183.
[3] - أبو مدين، الديوان، ص202.
[4] - المصدر نفسه، ص205.

دلت هذه العلامة في الشاهد الثاني على لامحدودية العلم والمعرفة الإلهيين، التي يدركها العارف حين تنتفي ذاته وتفنى وتتلاشى، وتبقى ذات الموجود الأوحد: الحق تعالى، وهو ما يبرر تعبير الشاعر بصيغة الجمع (بحرنا).

فالبحر هو العالم اللامحدود، الذي تنبعث منه أمواج، تتجلى من خلالها صفات الألوهية، بكمالها وجمالها وجلالها، لتضيء ظلمة أعماقه الهادئة، فدلالة البحر تشير إلى الرغبة القلقة الملحة، المتجذرة في قلب الصوفي، للعودة للأصل، أي الانتقال من عالم الكثرة المتوتر القلق (الظاهر الوجودي)، إلى عالم الوحدة والألوهية الساكن (الثبوت الباطني)، المكان الحقيقي للعاشق الصوفي. إنه حنين إلى السر الغامض في أعماق الأصل الوجودي للإنسان، الذي يترجمه الإعجاب بالبحر والارتباط به.

و. دلالات النور في المدونة:

ويحضر النور والضياء في شعر أبي مدين وعفيف الدين كعنصر بارز من علامات الطبيعة بمختلف تجسداته (الشمس، القمر، البرق، النجوم، الكواكب...)، فيوضح الشاعران مظاهر إشراق الجمال المطلق على الطبيعة المظلمة بما فيها النفس الإنسانية، ليغمرها بالضياء كما تغمر الشمس الكائنات قاطبة بنورها الساطع ودفئها الغامر، يقول العفيف:

أَلَمْ تَرَ وَجْهَ الْحُسْنِ أَوْضَحَ وَاضِحِ بَدَا فَهُوَ لِلْأَنْوَارِ أَفْضَحَ فَاضِحِ
وَلَا عَائِقٌ مِنْ دُونِهِ غَيْرَ ذَاتِـــــهِ وَمَا دُونَهُ مِنْ مَانِعٍ غَيْرَ مَانِحِ[(1)]

والمعنى أنه لما كان من حجب الذات الإلهية حجب الأنوار، قال: إن تجلي الجمال المطلق في الوجود قد أزال الحجب، ولا يعوق تجلي هذا الجمال إلا ذات الألوهية متى تشاء. ولا يوجد ما يمنع تجلي هذا الجمال؛ لأن النور الذي لا مثيل له، يشرق على الدوام. [(2)] وعن ثنائية الظل والنور يقول في قصيدة أخرى:

وَمَا الظِّلُّ إِلَّا حَيْثُ يَثْبُتُ حَائِـــلُ فَإِنْ لَمْ يَحُلْ تَبْدُو وَتَتَّصِلُ الْأَضْوَا
هُنَالِكَ لَا يَبْقَى سِوَى حُسْنِهَا الذي لِمَعْنَاهُ آوِي لَا إِلَى جَنَّةِ الْمَأْوَى[(3)]

يرى ابن عربي أن "النور" مبدأ الوجود والإدراك، لذلك كل وجود أو خير فهو "نور"، لأصله الإلهي، في مقابل العدم والشر [ظلمة- أصل كوني]، فالروح نور والطبيعة ظلمة، والإنسان تمتع

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص179.
(2) - ينظر: هيفرو علي ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص340.
(3) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص264.

بمكانة خاصة لأنه صورة للحضرتين: الإلهية والكونية، لذلك جمع في ذاته صفة الحضرتين فهو: نور وظلمة، أو هو النور الممتزج.[1]

فالجمادات وكل ماهو مادي يعتبر ظلمة في رأي الشيخ الأكبر، وكل ماهو روحي سامٍ نور، فالظل هو الظلمة الناتجة عن اعتراض جسم مادي كثيف لمسار شعاع النور، فالجسم الكثيف هو حاجز وحجاب، بزواله يختفي الظل لأن الأصل في الكون الضياء، الذي هو «الحقيقة عندما تتكشف وتسفر جلية واضحة، وكذلك الحال بالنسبة للنفس البشرية التي أثقلتها حجب المادة والخطيئة، التي رمز لها بالظل الذي يمنع صاحبها عن رؤية نور الجمال».[2] فالوجود الحقيقي واحد يتكثر في صور الممكنات، كما أن النور واحد يتكثر في الظلال،[3] والنور حجاب؛ فالله نور الوجود وأصل ظهوره، وأنواره تحجب ذاته، وهذا ما عبر عنه الشاعر بقوله: "ولا عائق من دونه غير ذاته". فالبشر يحجبون إما بصفاتهم البشرية وشهواتهم الحسية، أو بذنوبهم ومعاصيهم، أو بالمقاييس العقلية الخاطئة، أو بالنور المحض كما أشرنا سابقا. وهدف السالك هو كشف تلك الحجب، واستشفاف الأنوار الإلهية بتخطي الحواجز البشرية المادية والحجب النورانية، سعيا لإدراك جماله الأقدس جل وعلا.

ويقول في قصيدة أخرى:

سَبَيْتَ الْوَرَى حُسْنًا وَأَنْتَ مُحَجَّبٍ فَكَيْفَ بِمَنْ تَهْوَاهُ إِنْ زَالَتِ الْحُجُبْ

وَأَصْبَحْتَ مَعْشُوقَ الْقُلُوبِ بِأَسْرِهَا وَلَا ذَرَّةٌ فِي الْكَوْنِ إِلَّا لَهَا قَلْــبُ[4]

البيت الأول يعرب فيه الشاعر عن اندهاشه وتعظيمه لشأنه سبحانه وتعالى، الذي سبى بجماله وحسنه المحجوب عقول عباده، فكيف به إن كشف الحجب عنهم، وبرز لأنظارهم دونما حائل، فماذا سيحل بهم وهم عبيده الضعفاء الذين لا طاقة لهم ولا احتمال أمام سنا وجهه الجليل أما البيت الثاني فتعبير عن مذهب العفيف القائل بأن المخلوقات، على تنوعها تلهج بتوحيد الخالق، وتتشارك بنبضٍ واحدٍ: عشقَها له. وقريب من هذا قوله:

وَلَقَدْ بَدَتْ فَرَأَتْ بَدِيعَ جَمَالِهَا كُلُّ الْقُلُوبِ وَحُجْبهَا لَمْ تَرْفَعِ

وَبِحُسْنِهَا الْبَاقِي الَّذِي أَفْنَاهُمُ عَنْهُمْ بِإِطْلَاقِ الْجَمَالِ الْمُبْدِعِ

قَالَتْ لِكُلِّ مُتَيَّمٍ ظَهَرَتْ لَــهُ فَارِقْ وُجُودَكَ فِيّ غَيْرَ مَوَدِّعِ[5]

---

[1] - ينظر: سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص1082- 1083.

[2] - هيفرو علي ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص341.

[3] - ينظر: سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص1083.

[4] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص105.

[5] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص136.

فإذا ما تجلت الذات الإلهية، وأسفرت بأنوارها الباهرة، فشاهدت جمالَها قلوبُ البشر قبل عيونهم -لأن الحجب التي تخفيها لم تكشف بعد- فنت تلك النفوس عن ذواتها بحسن الخالق المطلق، فلا تملك كل نفس متيمة رأت ذاك الجمال، فنهبت وسلبت إرادتها، إلا أن تفنى به فيه، فهي تفارق وجودها وإحساسها بذاتها، وتنسى عالم الأغيار لتبقى بقاءها الحقيقي بالفناء في جمال المحبوب.

وحالة الفناء هذه هي في الواقع حالة وعي وإدراك ومعرفة، وليست حالة فناء سلبي كما في "النرفانا"، بل إن كثيرا من المعارف الصوفية لا تُنَالُ إلا في هذه الحالة. وإن ما يتجلى للصوفي في حالة فنائه أوضح وأصح وأغزر مما يدركه وهو في حالته العادية، التي يكون فيها حبيس نفسه ومحسوساته، وذلك ما دعا الصوفية إلى أن يضعوا من منزلة العقل، ويغضوا من قيمته في ميدان المعرفة، وأن يجعلوا القلب والعاطفة صاحبي المركز الأول في هذا المضمار، ومن الذي يستطيع أن يقطع بأن حالتنا العادية المألوفة لدينا، هي الحالة الوحيدة التي يتم فيها الوعي والإدراك؟ إن هذا الوعي يمكن أن يتم في حالات كثيرة غير هذه الحالة. وإن كان كذلك فإن حالة الفناء الصوفي أولى هذه الحالات الأخرى بأن يتم فيها وعي وإدراك ومعرفة بموضوعات خاصة. [1]

يقول "وليم جيمس" في كتابه "أصناف من الخبرة الدينية": «منذ سنوات مضت، قمت بملاحظة بنفسي على حالة سكر بالأكسيد النيتروجيني، وكتبت تقريرا مطبوعا عنها، وفي ذلك الوقت لم يستطع عقلي أن يتخلص من الاعتقاد في نتيجة معينة، ولم يتغير اعتقادي في حقيقتها منذ ذلك الوقت، تلك النتيجة هي أن وعينا اليقظ العادي، أو كما نسميه الوعي العقلي، ليس إلا نوعا معينا من أنواع الوعي، بينما يقع حوله أشكال من الوعي بالقوة تختلف عنه، ويفصلها عنه ستائر في منتهى الرقة... ولا تستطيع فكرة عن الكون في مجموعه أن تدّعي النهائية إذا تجاهلت هذه الأشكال من الوعي». [2]

ومعنى هذا أن تجربة الفناء الصوفية تتم في حالة جذب قوية لا إرادية، تعتري المريد فجأة فتتعطل فيها حواسه، وتتوقف الحالة العقلية والشعورية العادية عنده، إذ ينقطع سير العمليات الذهنية في عقله، فينتقل وعي الصوفي إلى طريقة مغايرة غير معتادة في التفكير، أو مستوى أعلى في الوعي والإدراك، يشرق فيها الذهن، ويحصل أثناءها اتصال وجيز بالعالم العلوي، سرعان ما ينتهي فتزول تلك الحالة من الإشراق والذهول والتركيز، ويختفي ذلك الإحساس الشديد بالاتصال والاندماج والتوحد مع عالم ماوراء العقل والطبيعة.

---

[1] - ينظر: عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، ص70.

[2] -Wiliam james, The varieties of religious experience, London, Greth & Co. 1925 p: 387.388.

نقلا عن: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص357.

وفي الجمال يقول العفيف أيضا:

عَلَى الثَّنِيَّةِ مَنْ تَجَلَّى حُسْنُهُ أَرَأَيْتَ مَنْ لِجَمَالِهِ لَمْ يَخْشَعِ[1]

لقد خص الثنية (الأرض) بتجلي الجمال عليها، وخص بالخشوع له من عليها من البشر والحيوان والنبات، ومن فطرة النفس - كما سبق وأشرنا- أن تتعشق الجمال وتهيم به، لأن تجليه والإحساس به يحقق للنفس الاغتباط والسعادة، ولأنه يحقق لها انسجامها، ويزيل عنها تناقضها، فالنفس نغم يؤذيها النشاز، ولا شيء يمنع النشاز عن هذا النغم كالجمال. [2] ولا شيء يظهر الجمال كالنور، يقول أبو مدين:

النُّورُ يُظْهِرُ مَا يُرَى مِنْ صُورَةٍ وَبِهِ وُجُودُ الْكَائِنَاتِ بِلَا امْتِرَا

لَكِنَّهُ يَخْفَى لِفَرْطِ ظُهُـــــــورِهِ حِسًّا وَيُدْرِكُهُ الْبَصِيرُ مِنَ الْوَرَى

فَإِذَا نَظَرْتَ بِعَيْنِ عَقْلِكَ لَمْ تَجِدْ شَيْئًا سِوَاهُ عَلَى الذَّوَاتِ مُصَوَّرَا

وإذا طلبت حقيقة من غيـــره فبذيل جهلك لا تزال معثـــرا[3]

يتحول النور في المقطوعة إلى حجاب؛ ففي خفائه تعالى شدة ظهوره، ولا شك أن شدة الظهور توجب الخفاء؛ فما احتجبت هذه الذات العلية إلا بعظم نورها وقوة إشراقه، فإن البصر لا يقاوم النور الباهر إذ يغلب عليه ويمنعه من الرؤية، فكلت بذلك الأبصار الضعيفة عن إدراك هذه الذات، التي احتجبت عنها في الواقع بلا حجاب. والنور الذي نتكلم عنه ليس نورا حسيا، و«إنما هو ما يبدو من معاني الصفات والأسماء، التي تخرج من ظلمة الجهل إلى معرفة أسمائه وصفاته، قال الشيخ زروق: "قلت هو النور الأصلي الذي فاض من بحر الجبروت، إلا أنه تستر بالحكمة والعزة والقهرية"»[4] فمنعت شدة قرب الحق وفرط ظهوره وعظيم نوره من أن يتجلى للعباد، فكان لابد من إدراكه بوسيلة أخرى هي عين البصيرة، أو "عين العقل" كما وصفها الشاعر.

وتجسد المقطوعة بعد الحضور من خلال تقرير الشاعر للمعرفة الحاصلة لواصل مثل أبي مدين، وتصوره للكون وللوجود على أنه واحد لا ثاني له؛ «فالواصل الفاني عن ذاته، القائم بذات غيره، يوحد ولا يعدد، ويفرد ولا يثني، لأنه في حال شهوده لا يرى إلا وجوده وكل ما خلا الله باطل، فمن لا وجود لذاته بذاته لا وجود له على الحقيقة»[5]، وهذه المعرفة التي يقررها أبو مدين في الشاهد،

---

[1] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص135.

[2] - ينظر: هيفرو علي ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص347.

[3] - أبو مدين، الديوان، ص126.

[4] - ابن عجيبة أبو العباس أحمد بن محمد الحسني، إيقاظ الهمم في شرح متن الحكم، مكتبة الوراق، جدة، دط، دت، ج1، ص177.

[5] - مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، ص79- 80.

لا شك أنها نتيجة الحضور وثمرة له، فلا يقرر وحدة الوجود إلا بعد الشهود، ولا يحصل شهود دون حضور.

ويوضح عفيف الدين نظرته للنور الإلهي والجمال المطلق فيقول:

أَيَا وَاحِدًا فِي الْحُسْنِ لَيْسَ لَهُ مِثْلُ ... وَمَنْ حَارَ فِي إِدْرَاكِهِ الْحِسُّ وَالْعَقْلُ
وَمَنْ كُلَّمَا شَاهَدْتُ إِطْلَاقَ حُسْنِهِ ... يُقَيِّدُنِي عَنْ كُلِّ فَضْلٍ لَهُ فَضْلُ
أُوَجِّهُ إِسْرَارِي إِلَى كُلِّ وِجْهَةٍ ... فَأَشْهَدُ مِنْهَا نُورَ وَجْهِكَ لَا يَخْلُو
وَأَنْظُرُ هَلْ شَيْءٌ سِوَاكَ وَلَا أَرَى ... سِوَى وَاحِدٍ فِي بَعْضِهِ يَثْبُتُ الْكُلُّ
تَعَشَّقْتُهُ مِنْ قَبْلِ أَنْ يَخْلُقَ الْهَوَى ... فَأَلْفَيْتُهُ قِدْمًا تَعَشَّقَنِي قَبْلُ[1]

فالخالق جل وعلا ليس له مثيل أو ند في جماله وكماله، فهو المنزه المتميز المتفرد بحسنه النوراني المطلق، الذي حار الحس والعقل في فهمه وإدراك سره، وكلما قلّب الشاعر وجهه في ملكوت الله ازداد يقينا وتثبتا من عظمة الخالق جل شأنه، فكل مخلوق في الكون مهما صغر شأنه هو دليل على وجود الخالق وعلى براعته المطلقة في الخلق والتكوين من جهة، ومن جهة أخرى هو انعكاس لجمال الحق اللامتناهي وطريق تقود السالك إليه سبحانه.

فالجمال المتجلي في الوجود هو دليل على الحق ولكنه ليس هو، لأن «كمال الله وجماله المطلقين اللامتناهيين يشعراننا بالنقص ويقيدان تجلي الجمال فينا وفي الموجودات... إذ كلما شاهدنا جمالا وكمالا له تراءى لنا منه فضل آخر جديد، أي تراءى لنا جمال وكمال جديد، وهكذا إلى ما لا نهاية، والله يقيد من تتجلى فيه مظاهر الجمال بحسب مرتبته الوجودية، وحظه من نسبة هذا الجمال المقدر له منذ الأزل».[2]

وفي البيت الثالث يوضح العفيف كيف أنه كلما قلب في ذهنه فكرة ما، أو ناجى نفسه بشأنها، إلا شاهد نور الخالق متجليا فيها. وعلى الأرجح أن هذا البيت يعكس فكرة "وحدة الوجود" التي عرف بها العفيف وابن عربي قبله. والبيت الرابع يؤكد هذا المعنى، إذ يبين الشاعر أنه كلما بحث في أرجاء الوجود عمن سوى الخالق (الأغيار)، لم يلف غيره سبحانه ولم ير إلا الواحد الذي تؤول الكثرة المتعددة إليه.

وإدراك تجلي الجمال المطلق في الكون يقتضي عشق صاحبه، لذلك يحكي العفيف في آخر المقطوعة قصة عشقه الأزلي لهذا الواحد الذي لا يرى سواه (الذات الإلهية)، عشق قديم من قبل حتى

[1] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص167.

[2] - هيفرو علي ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص345.

أن يُخْلَقَ الحبُ نفسُه، أي في عالم الذر. فإذا به يفاجَأ بأن محبوبه قد عشقه قبل ذلك بكثير، فحبه لعبده أزلي ومقدر، وقد أظهر الله حبه القديم لبني آدم بأن أخرجهم من العدم إلى الوجود وصورهم في أحسن شكل، وكرّمهم ورفع شأنهم بين المخلوقات. لذلك كان الحب عند كثير من الفلاسفة والصوفية أساس الوجود وأصل الحياة بل وجوهرها كذلك.

ومن العلامات المنبثقة من موضوعة النور في شعر العفيف: "البرق"، يقول مثلا:

بِحُبِّكَ هَلْ لِي فِي لِقَائِكَ مَطْمَعُ فَإِنِّيَ مِنْ كَرْبٍ عَلَيْكَ إِلَى كَرْبِ
بِكُلِّ طَرِيقٍ لِي إِلَيْكَ مُنْيَـــــةٌ كَأَنِّي مَعَ الْأَيَّامِ بَعدَكَ فِي حَرْبِ
بَكَيْتُ فَقَالُوا بْالْحُبِّ بَائِـــــحٌ صَمَتُّ فَقَالُوا أَنْتَ خُلْوٌ مِنَ الْحُبِ
بَوَارِقُ لَاحَتْ لِلْوِصَالِ فَثَمّهَا فَيَا بَعْدَ بُعْدٍ قَدْ دَنَا زَمَنُ الْقُرْبِ[1]

البرق عند الصوفية تلويح على بوارق الكشوفات الربانية، وبوادر شهود تجلي صفات الحق وأسمائه، وهذا لا يعني شهود ذات الحق تعالى فذاك محال. والبرق كما يعرفه عبد المنعم الحفني في معجم المصطلحات الصوفية: «أول ما يبدو للعبد من اللوامع النورية، فيدعوه إلى الدخول في حضرة القرب من الرب للسير في الله»[2] ، ويشبه الصوفية الشهود بالبرق لسطوع نوره وسرعة زواله. يقول ابن عربي:

فَيَا رَاعِيَ النَّجْمِ كُنْ لِي نَدِيمًا وَيَا سَاهِرَ الْبَرْقِ كُنْ لِي سَمِيرَا[3]

يعلق الشيخ الأكبر على ذلك فيقول: «فتلك سكينة الأولياء التي يسكنون إليها ولا تحصل لهم دائما، لكن لهم اختلاسات فيها كالبروق، فهي تشبه المشاهد الذاتية في كونها لا بقاء لها»[4] ، فتلك لحظات أشبه بالفلاشات التي تومض لبرهة وتختفي كسنا البرق الخاطف، ينشدها الصوفي وينتظر ظهورها بفارغ الصبر رغم قصر أمدها وسرعة زوالها.

والأبيات السابقة يناجي فيها العفيف معشوقه (الذات الإلهية) مناجاة رقيقة عذبة، فيسائله - مستحلفا إياه بالحب العظيم الذي يجمعهما- "هل لي في لقائك أمل فأطمع في رؤياك، وأمني النفس بعذب الوصال، فقد أضنى جسمي وروحي الصبرُ وطولُ الانتظار"، وفي البيت الثاني يتحدث عن صعوبة المجاهدة ومشقة طريق الصوفي. ثم يصف معاناته مع العذال وأحكامهم المتناقضة (قد يقصد

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص145.
(2) - عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص34.
(3) - محي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، ص66.
(4) - محي الدين بن عربي، فصوص الحكم، ج2، ص98.

الشاعر بلائميه رفاقه من الصوفية)، فيقول أنه إن بكى من شدة شوقه ومعاناته، لاموه فقالوا فضح سره وباح بحبه، ولم يكتم ما كان يجدر به كتمانه. وإن صبر وكتم ما به، قالوا قلبه ميت خال من الحب.

ثم تأتي البشرى في البيت الأخير ببوارق الشهود، تلك الثواني النفيسة التي تلوح في الأفق لتحيي بسناها الأمل في قلب الشاعر، إيذانا بقرب اللقاء ودنو ساعة الوصال. وقد يشبه الصوفي لحظات الشهود بالابتسام فضلا عن البرق، كقول العفيف:

هَلْ ذَاكَ لَامِعُ بَرْقٍ لَاحَ مِنْ إِضَمِ أم اِبْتَسَمْتِ فَهَذَا بَارِقُ الشَّنَبِ

وَتِلْكَ نَارُكِ بِالْجَرْعَاءِ سَاطِعَةٌ أَمْ ذَاكَ خَدُّكِ وَهَاجَ مِنَ اللَّهَبِ[1]

فكلاهما (الابتسام والبرق) يفترّ عن ضياء خاطف سريع، لا يكاد الرائي يلاحظه، لذلك يتساءل الشاعر في البيتين عن سر النور الذي شاهده، أهو سنا برق لاح في الظلام؟ أم ابتسامة فاتنة من ثغر محبوبه البراق، ذي الأسنان البديعة الناصعة البياض؟ لقد اِلتبس الأمر على العفيف فحتى في البيت الثاني نجده يستفهم عن ماهية النور المتوهج الذي رآه، أهو نار مشتعلة فوق رمال الصحراء، أم خدّ الحبيبة الساطع والشديد الحمرة كاللهب.

إن التجربة الصوفية تجربة كشف وذوق، يُلْهَمُ صاحبها إلهاما من لدن العزيزالحكيم، فتُفَاضُ عليه المعرفة فيضا دون أن يكون للعقل الواعي دور في هذا الفيض. وهكذا تشكل التجربة الصوفية مفهومها الخاص للعقل والمعرفة، باعتبارهما مفهومين متضايفين ومتظافرين إلى حد التلازم، فالتعرض لأحدهما يفضي إلى الآخر بالضرورة، فهذه التجربة ليست عملا من أعمال العقل؛ لأنها تتم في مستوى فوق الوعي العقلي أو بالأحرى ضمن مستوى وعي سامٍ، فهي من أعمال القلب والوجدان.[2]

وأيا كانت العلامة الذي وظفها العفيف للدلالة على الشهود أو المشاهدة (برق، نار، ابتسام، شروق...)، فإنه لا يخلو من عنصر النور والضياء، الذي هو أساس الوجود، النور الإلهي الذي يشرق على الأكوان ويتغلغل في دواخلنا، بل إنه ينبع من ذواتنا برحمة من الله بعباده، وتلك هي الهداية، ولولا نورنا الباطني لما تحققت المشاهدة حسب ما يرى ابن عربي، إذ يقول: «ذلك النور ولولا ماهي

[1] – عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص148.

[2] - ينظر: عباس يوسف الحداد، الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض نموذجا)، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2005، ص23.

النفوس عليه من الأنوار ما صحت المشاهدة، إذ لا يكون الشهود إلا باجتماع النورين، ومن كان له حظ في النور كيف يشقى شقاء الأبد، والنور ليس من عالم الشقاء».[1]

لهذا نجد العفيف يقول:

بَسَطَ الْعَاذِلُونَ فِيكَ مَلَامِـــــــي وَبِسَاطُ الْقَبُولِ عَنْهُمْ طَوَيْــــتُ
كَيْفَ يَنْوِي السُّلُوَّ عَنْكَ الْمُعَنَّــى يَا مُنَى الْقَلْبِ وَهُوَ فِي الْحَيِّ مَيْتُ
وَضَلَالٌ عَنْ مِثْلِ حُسْنِكَ صَبْرِي وَلِقَلْبِي الْهَنَا فَإِنِّــي اهْتَدَيْــتُ
بِكَ يَا كَعْبَةَ الْهَوَى طَافَ قَلْبِــي وَبَدَا بَارِقُ الصَّفَا فَسَعَيْـــــتُ[2]

والمعنى أن عذالي في حبك المحجوبين عن الحقيقة (من غير الصوفية)، قد أكثروا لومي وتمادوا في محاولة التفريق بيننا، وردي عن مسعاي في حبك والتقرب منك، بيد أني اكتفيت من الاستماع إلى لومهم، وأعرضت عن أقوالهم وآرائهم، فكل ما يهمني رضاك وقربك، فكيف يا منى قلبي يتراجع المتيم عن حبك ويسعى لنسيانك، وهو الذي قطع كل صلاته بغيرك، وجعل ديدنه في الوجود عشقك ووصالك؟ وقد أحسن التعفيف بمطابقته بين "الحي" و"الميت"، فالحي هوعالم الإنسان أي نوع من أنواع الأكوان المخلوقة، أما "الميت" فهو إشارة إلى انعدام الروابط بين الشاعر وبين ما سوى الله، وتوجهه التام بكليته إلى ربه، بعد أن ترك حياته برمتها خلف ظهره، فوجوده وحياته هي في فنائه في حب خالقه. فهو بالمفهوم البشري في حكم الميت لأن لا حياة له بين البشر.

إنها شريعة الحب القاتل، تفني الصوفي عن السوى، فيمسي - بعد أن أضنى فؤادَه حنينُه المتواصل إلى الحقيقة العليا، ونخر جسدَه توقُه الدائم للقرب منها- كالميت الحي، فهو في الدنيا ميت بغيابه وفنائه عن الخلق، وحي في العالم النوراني بحضوره، باق بذاته، ثم يحيا بعد موته ويعود بعد احتراقه إلى عالم الخلق، لكن بشكل مغاير: بجسد ترابي أجوف، خال من جوهره الذي وهبه بإرادته للحق، فهو لا يخشى العذاب ولا يقاوم الحيرة، بل يتلذذ بالاحتراق في سبيل هذا الحب.

فالعفيف سعيد (بموته)، راض بمعاناته بل ويرى في الصبر عليها خيانة وظلالا، عزاؤه أمام لوم عذاله قناعتُه الخالصة بصحة مذهبه في الحياة، فهو يهنيء نفسه باهتدائه إلى الطريق الصحيح، فيا سعادة قلبه وهناء روحه بالنور الذي بثه الله تعالى في داخله ليهتدي به إليه. وفي البيت الأخير يستخدم الشاعر رمزا دينيا هو "الكعبة" للدلالة على استئثار محبوبه بقلبه دون غيره، فهو (الذات الإلهية) محور دنياه ومركز حياته، مثل الكعبة التي هي مركز الأرض، إنه كعبة الهوى التي يحج إليها العاشقون،

[1] - محي الدين بن عربي، فصوص الحكم، ج2، ص486.
[2] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص157.

وتطوف بها قلوب المتيمين. و«الطواف بالكعبة مشاهدة الجمال الإلهي»[1]، فيصرح الشاعر أنه بعد أن جعل اللهَ -عز وجل- قطب حياته واهتمامه وعشقه، ظهرت له بوادر الاستجابة، وتوالت الكشوفات والمشاهدات، وهي التي عبر عنها ببارق الصفا.

والكعبة هي الذات وهي إشارة إلى المشاهدة والفناء في دوام الخُلّة التي تمثلها. والصفا إشارة إلى التصفي من الصفات الخلقية، وهي والمروة مقام. [2] "فبارق الصفا" معناه الوصول إلى مقام من المقامات التي يسعى إليها الصوفي بالقسوة والمجاهدة، وقوله "سعيت" معناه عزم الشاعر على مواصلة الطريق، واستمرار القصد إلى الله تعالى، بقطع ما تبقى من مقامات والترقي في مراتب القرب.

ومن جميل شعر العفيف الذي وردت فيه علامة "البرق" قوله:

يَا بَرْقَ نَجْدٍ هَلْ حَكَيْتَ فُؤَادِي ... فِي ذَا التَّلَهُّبِ وَالْخُفُوقِ الْبَادِي

لَوْلَا اشْتِرَاكُ هَوَاكِمَا لَمْ تَسْفَحَا ... دَمْعَيْكُمَا فِي سَفْحِ ذَاكَ الْوَادِي[3]

التصوير البلاغي الرائع هنا يتجلى في تشبيه برق نجد في خفقانه واضطرابه، بفؤاد الشاعر الملتهب الخافق، إذ أسبغ على البرق صفة الحياة، فأشركه معه في هذا العشق، فكلاهما يسفح الدمع في سفح الوادي. وفي البيت الثاني صورة بلاغية جميلة بالمجانسة بين الفعل "تسفحا" والاسم "سفح"[4]، وفيه تجسيد آخر لفكرة التلمساني الصوفية، التي يرى فيها أن جميع عناصر الكون تتشارك عشقها للجمال المطلق، وهذا ما عبر عنه الشاعر بقوله: "اشتراك هواكما". فمحبوب الكون بأسره واحد وهو الحق عز وجل.

وتشخيص الجمادات وبث الحياة في عناصر الوجود المادية، يعرف "بأنسنة الطبيعة"؛ و«هي خاصية جمالية بارزة من خواص الأدب الفن، وتعني أن يقوم الأديب أوالفنان بنقل صفات البشر؛ كالتفكير والكلام والحركة إلى الكائنات الأخرى مثل الحيوانات أو الزمان أو الجماد، إذ يقوم الشاعر من خلالها بإسقاط ما يجول في نفسه من مشاعر وأحاسيس على تلك الكائنات، لكون الأنسنة أكثر تأثيرا في المتلقي، ومن ثم أكثر توصيلا لرسالة المبدع».[5] ويساعد على إشاعة روح الأنسنة في

[1] - عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص907.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص906.

[3] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص86.

[4] - ينظر: هيفرو علي ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص272.

[5] - عبد الله خضر حمد، الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني، دراسة أسلوبية، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص168.

النص، الصور البيانية الاستعارية التي عني العفيف ببثها في شعره، مما يكسب نصوصه متعة خيالية ومسحة جمالية فريدة.

والدموع كشف التجليات الإلهية بالقلوب، و"الوادي" مسيل المعارف في العباد، أما "نجد" فهو المقام العالي في التحقيق بمعرفة الحق تعالى. [1] فكما تتشارك المخلوقات في عشقها للجمال المطلق، تتشارك أيضا حزنها ومعاناتها وبكاءها في سبيل هذا الحب. فكل من البرق وقلب الشاعر حزين على فراق من يحب، معشوق كل الموجودات الأوحد، الحق سبحانه وتعالى، لذلك انخرطا معا في بكاء جماعي، يسكبان الدمع غزيرا على سفح الوادي. والمعنى انهمار التجليات والكشوفات الإلهية، وتوالي الشهود وتوارد المعارف على قلب الشاعر، لبلوغ المقام العالي في التحقيق بمعرفته سبحانه وتعالى.

ويقول العفيف في شاهد آخر من قصيدة مغايرة:

سَلِّمْ سَلِمْتَ فَقَدْ تَرَاءَى الْأَبْرَقُ   وَبَدَا لِعَيْنَيْكَ الْجَمَالُ الْمُطْلَقُ

وَتَزَيَّنَتْ تِلْكَ الْمَلِيحَةُ بِالحَلَي   لَا الْحُلِيّ فَالْأَكْوَانُ مِنْهَا تَعْبَقُ

....

فِي غَيْمِ بُرْقُعِهَا سَنَا بَرْقٍ لَهَا   سَجَدَتْ ثَنِيَّاتُ اللِّوَى وَالْأَبْرَقُ[2]

الأبرق إشارة على تجلي الجمال الإلهي، ومعناه اللغوي «الجبل الذي يخالطه سواد وبياض، وتصغيره الأبيرق»[3]، فاجتماع الضدين "السواد" و"البياض" يدل على الظهور والبروز والجلاء الذي لا تخطئه العين، ولفظة "الأبرق" تستدعي إلى الذهن البرق، أي الوميض الخاطف السريع، والمعنى أن تجلي الجمال المطلق واضح كوضوح البرق. [4]

والأبرق يشير به الصوفية إلى «المكان الذي يقع لهم فيه شهود الحق تعالى، وسماه الأبرق لمَّا شبَّه الشهود الذاتي بالبرق، لنوره وسرعة زواله عن المكان، والحضرة التي يقع فيها بعد الشهود: بالأبرق، أي المكان الذي يظهر فيه البرق».[5] ولما قال في البيت الأول "بدا لعينيك الجمال المطلق"، استدرك لكي لا يحدث الالتباس، فيظن القاريء أو السامع أن المقصود بالجمال المطلق الذات الإلهية، إذ المقصود به هنا التجليات الإلهية،[6] لذا قال في البيت الثاني: "وتزينت تلك المليحة بالحلي"، فرمز

[1] - ينظر: نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، رسالة مقدمة لنيل شهادة أستاذ في العلوم، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1954، ص118.

[2] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص150.

[3] - ابن منظور، لسان العرب، ج10، ص17.

[4] - ينظر: هيفرو علي ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص344.

[5] - محي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، ص60.

[6] - ينظر: هيفرو علي ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص344.

بالمليحة للحق، وعنى بالتزين بالحَلي تجلي صفات الجمال والكمال الإلهيين في الأكوان، وعبر عن ذلك بقوله: "تعبق"، أي ينتشر سناها في الأكوان.

وفي البيت الأخير يتحدث عن لُمَح التجليات الخاطفة (سنا البرق)، فالغيم يدل على الصور التي يكون فيها التجلي، والبرقع تلويح على الحجاب، فكما يلمع ضوء البرق فيشق ظلمة الليل البهيم، تشع التجليات لتكشف بعض الحجب التي تخفي الجمال المطلق، فسجدت لها ثنيات اللوى (انثناءات الكثبان الرملية) والأبرق (كناية على الأكوان والمخلوقات)، أي تجسدت في هذه المليحة (الذات الإلهية) صفات الجمال والكمال المطلق، والمعنى المراد هنا غياب آثار الصفات البشرية ومحوها في هذا المقام باستمرار ظهور تجليات الذات المقدسة.

ز. تجلي الجمال في الوجود بين الكثرة والوحدة:

لا يقتصر الصوفية في ولعهم بالجمال على عشق الوجوه الحسان والمناظر الطبيعية، بل يتعدونها إلى كل ألوان الحسن والانسجام والتناسق في الكون، حتى في الجمادات وفي الإبداعات الفنية التي هي من صنع البشر، فهم أشخاص حساسون جدا بل وفنانون يتذوقون الفن أنى كان، ويقدرون قيمته الجمالية. لأنهم يهيمون بالجمال المطلق، ويلبون نداء أرواحهم في تعلقها به.

وانظر إلى قول عفيف في الأبيات التالية:

وَإِنْ أَنْتَ أَفْنَتْكَ الْمَعَانِي وَكُنْتَــهَا ... شَهِدْتَ الْمَغَانِي آهِلَاتِ الْجَوَانِحِ
فَشَاهِدْ كَثِيفَ الْكَوْنِ لَا مُنْتَقَــصــًا ... تَجِدْ وَجْهَ حُسْنٍ لِلْكَمَالَاتِ لَائِــحِ

....

تَطَوَّرَ فِي أَشْكَالِهَا ذَلِكَ الَّــــــذِي ... لَهُ الْقَيْدُ وَالْإِطْلَاقُ رُتْبَةُ لَامِــــحِ
فَإِنْ غَلَطَتْ عَيْنُ الْجَهُولِ فَشَاهَدَتْ ... خِلَافًا فَفِي عَيْنِ الْوِفَاقِ الْمُنَاصِحِ
وَمَا غَلَطَتْ عَيْنُ الْجَهُولِ وإِنَّهَـــــا ... لَصَادِقَةٌ فِي كُلِّ كِذْبٍ فَسَامِحِ[1]

يريد بالمعاني أي الحق سبحانه وتعالى (الكمال المطلق)، أي إذا شهدت الحق وفنيت به عمن سواه (الغياب)، وتحقق وجودك به (كنتها)، ثم عدت (الحضور) إلى البقاء أي إلى المخلوقات التي عبر عنها الشاعر بالمغاني (أي الحدائق الغناء)، شهدت الكون بأسره جميلا بديعا، من غير نقص، بنظرة كلية مكتملة، هي المقصودة بقوله "فشاهد كثيف الكون لا متنقصا"، فينبغي أن ننظر إلى الجمال المقيد

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص180.

بعين الإطلاق ليكتمل أمامنا المشهد، وتتضح الرؤية، ويمسي القبيح جميلا، والعيب كمالا، لأن القبح والنقص يتلاشيان ويتماهيان في الجمال المطلق.

وعلى حد تعبير الباحثة "هيفرو ديركي" في شرحها لهذا البيت فإن «في النظرة الكلية سيبدو لك الكون جميلا، وسيبدو لك القبيح والنقص ضروريان لتحقيق الكمال في الكون»[1]، هذه الفكرة (رؤية الخلق بعين الجمال المطلق) هي ما اصطلح عليه الصوفية ب "رؤية الوحدة في الكثرة"، أي رؤية الجمال المطلق في الجمال المقيد.

وأصحاب مذهب وحدة الوجود يرون الوحدة في الكثرة، والكثرة في الوحدة؛ وهو ما ذهب إليه كثير من الفلاسفة والصوفية من بينهم ابن عربي، الذي يعتقد أن «الكثرة المشهودة الظاهرة للأعيان سببها الكثرة المعقولة، وهي كثرة الأسماء الإلهية والصفات. فمن الواحد لا يصدر إلا واحد...، أما كثرة الخلق فمنشؤها كثرة الحق أي كثرة أسمائه. كل من قال بالكثرة، فقد نظر إلى الحقيقة الوجودية: من حيث ظهورها في العالم، وهي كثرة في الأعيان. ومن حيث تجليها في الأسماء الإلهية، وهي أيضا كثرة معقولة. وأما من قال بالوحدة فقد نظر إلى الحقيقة الوجودية: من حيث ذاتها التي لا كثرة فيها، بوجه من الوجوه، فهي تتعالى، حتى عن الكثرة الاعتبارية العقلية، التي هي كثرة الاتصاف بالأسماء، فهي غنية حتى عن الأوصاف ... فكل من قال بالكثرة وحدها، فهو محجوب؛ لأنه لا يرى سوى وجه واحد من الحقيقة. وكذلك كل من قال بالوحدة دون الكثرة؛ لأنه لا يرى سوى الوجه الآخر من الحقيقة. أما العارف بالأمر على ما هو عليه، فيشاهد الوحدة في الكثرة، والكثرة في الوحدة، أو وحدة الكثرة وكثرة الوحدة. وإن كان في خاتمة الأمر يقرر الوحدة فقط، من حيث أن الكثرة لا وجود لها في ذاتها، ولا من ذاتها».[2]

فرؤية الطبيعة والمخلوقات (المغاني وآهلات الجوانح = الطبيعة والكائنات الحية) والتأمل في جمالها وبديع صنعها، هو مفتاح لإدراك الوحدة، لأن الموجودات - حسب الشاعر - ماهي إلا مظاهر للحق تعالى، وانعكاس لجماله المطلق. وقد صاغ العفيف الفكرة في الأبيات السابقة ببلاغة فائقة؛ حيث جانس بين عبارتي "المعاني" (أي الحق تعالى)، والمغاني (أي الخلق)، لتوضيح نظرة العارف للجمال المقيد، التي تنبني في الأساس على رؤية كلية شمولية للكون، رؤية تفضي أخيرا إلى استشعار وحدة الذات الإلهية في الكثرة التي هي في الواقع صادرة من أسمائه جل وعلا.

وممن عبروا عن هذه الرؤية الصوفية شعرا عمر بن الفارض حين قال:

---

(1) - هيفرو علي ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص337.

(2) - سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص957.

وَصَرِّحْ بِإِطْلَاقِ الْجَمَالِ وَلَا تَقُلْ بِتَقْيِيدِهِ مَيْلًا لِزُخْرُفِ زِينَـــةِ
فَكُلُّ مَلِيحٍ حُسْنُهُ مِنْ جَمَالِـــــهَا مُعَارٌ لَهُ بَلْ حُسْنُ كُلِّ مَلِيحَةِ[1]

ويقول في موضع آخر من القصيدة نفسها:

فَكُلُّ الَّذِي شَاهَدْتَهُ فِعْلُ وَاحِـــــدٍ بِمُفْرَدِهِ لَكِنْ بِحُجْبِ الْأَكِنَّـــــةِ
إِذَا مَا أَزَالَ السِّتْرَ لَمْ تَرَ غَيْـــرَهُ وَلَمْ يَبْقَ بِالْأَشْكَالِ إِشْكَالُ رِيبَةِ
وَحَقَّقْتُ عِنْدَ الْكَشْفِ أَنَّ بِنُورِهِ اهْ تَدَيْتُ إِلَى أَفْعَالِهِ فِي الدُّجْنَةِ[2]

ووفقا لنظرية وحدة الوجود فألوهية الحق تعالى جامعة بين الأضداد، بمعنى أن كل مظاهر الوجود محض تجليات إلهية، وظهور لآثار الأسماء والصفات الإلهية، وبذلك ترجع الأضداد إلى أصل واحد بعينه.

وهناك رتبتان في الوجود؛ رتبة القيد وهي حكم الظاهر على الأشياء من حيث المظاهر المتنوعة، وذلك هو عالم الكثرة الذي يبدو للعين في حال الصحو. ثم رتبة الاطلاق وهي الحكم الباطن على الموجودات من حيث أصلها الواحد، وذلك هو عالم الوحدة الذي يتجلى لبصيرة الصوفي في حال المحو. [3]

فقول العفيف في أول بيت من المقطوعة السابقة "تطور" بمعنى اتخذ أطوارا متعددة، «والبيت في جملته تعبير مركزعن نظرية الوحدة الإلهية عند الصوفية، وهي النظرية التي تتضارب فيها أقوال دارسي التصوف فيطلقون عليها تسميات مثل: وحدة الوجود، وحدة الشهود، الوحدة المطلقة... ».[4]

ولم يكن العفيف منفردا في قوله بهذه النظرية، فقد سبقه إليها صوفية كبار كالسهروردي وابن سبعين، كما عنى بالقول المفصل فيها أكبر صوفية الإسلام أثرا في العفيف التلمساني، الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي.

وفي الواقع فإن عبارة "وحدة الوجود" «لا تدخل ضمن مصطلحات ابن عربي، إذ إنها من ناحية لم ترد عنده مطلقا، ومن ناحية ثانية هي تشكل تيارا فكريا له جذوره البعيدة في تاريخ النظريات الفلسفية، ...لكنها تدخل ضمن نظريات شيخنا الأكبر بالنظر لأهميتها عنده، إذ فيها تتبلور مصطلحاته وتتكشف، ويتجلى وجه ابن عربي الحقيقي فنلمس فيه الفكر والمنطق إلى جانب الشهود والتصوف».[5]

---

[1] – عمر بن الفارض، الديوان، دار القلم، حلب، د.ت، د.ط، ص241-242.
[2] - المرجع نفسه، ص242.
[3] - ينظر: يوسف زيدان، هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص181.
[4] - المصدر نفسه، ص181.
[5] - سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص1154.

وبعد العفيف جاء عبد الكريم الجيلي ليبدع في تفصيل هذه النظرية، عارضا لها في سائر مؤلفاته، على نحو لم يزد عليه صوفي آخر جاء بعده، بل كان المتأخرون عليه مجرد نقلة للنظرية لا غير. [1] [5] يقول في كتابه "الإنسان الكامل": «إعلم أن جمال الحق سبحانه وتعالى وإن كان متنوعا فهو نوعان: النوع الأول معنوي؛ وهو معاني الأسماء الحسنى والأوصاف العلا، وهذا النوع مختص بشهود الحق إياه. والنوع الثاني صوري، وهو هذا العالم المطلق المعبر عنه بالمخلوقات، وعلى تفاريعه وأنواعه فهو حسن مطلق إلهي، ظهر في مجالي الإلهية، وسميت تلك المجالي "بالخلق"، وهذه التسمية أيضا من جملة الحسن الإلهي، فالقبيح من العلم كالمليح منه باعتبار كونه مجلى من مجالي الجمال الإلهي، لا باعتبار تنوع الجمال، فإن من الحسن أيضا إبراز جنس القبيح على قبحه لحفظ مرتبه من الوجود، كما أن الحسن الإلهي إبراز جنس الحسن على وجه حسنه لحفظ مرتبته من الوجود. اعلم أن القبح في الأشياء إنما هو للاعتبار لا لنفس ذلك الشيء، فلا يوجد في العالم قبح إلا باعتبار، فارتفع حكم القبيح المطلق من الوجود، فلم يبق إلا الحسن المطلق».[2]

فالعفيف - كما مر بنا- يدعو إلى النظرة الكلية للوجود، التي يتماهى فيها القبح في الحسن، وتتجانس الأضداد، ويتوحد جمال الخلق المقيد بالجمال الإلهي المطلق، بحيث لا يبقى مكان لمفهوم التعدد ولا الكثرة وإنما للوحدانية وحسب. وهذا هو عين الصواب في عين العفيف إذ يقول:

فَإِنْ غَلَطَتْ عَيْنُ الْجَهُولِ فَشَاهَدَتْ خِلَافًا فَفِي عَيْنِ الْوِفَاقِ الْمُنَاصِحِ[3]

أي إن أخطأت رؤية الجاهلين (العامة من غير الصوفية) وجانبت الصواب، فشاهدت ما يخالف مشهد الوحدة، فإنها مصيبة على الأقل في أحد وجهي الحقيقة، والأحرى أن ننظر إلى وجهي الحقيقة معا (الحق والخلق) كوحدة لا تجزأ فيها، أي نظرة كاملة جامعة لا تستثني أحد طرفي هذه الوحدة دون الآخر. وعلى هؤلاء الجهلة فاقدي البصيرة يرد العفيف فيقول:

فَإِنْ كُنْتَ تَهْوَى الْفَرْقَ مِنْهَا فَلَا تَمِلْ إِلَى الْفَرْقِ بَلْ رُدَّ مَوْرِدَ الْجَمْعِ إِذَ تَظْمَا[4]

فإن كنت تهوى رؤية الجمال المتجسد في مخلوقات الله تعالى (المقيد)، وتعمى عن رؤية الحق من خلالها (رؤية الخلق بلا حق أي الفرق)، أي تستثني الحق سبحانه وتركز على الخلق وحدهم، فنظرتك تلك قاصرة بعيدة عن الصواب، والأصح أن ترد مورد الجمع (الجمع=رؤية الحق والخلق معا)، أي تنهل من المنبع الصافي الغزير (مورد الجمع) فتروي ظمأك، وترى الكثرة في الوحدة، أي

(1) - ينظر: يوسف زيدان، هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص181.

(2) - عبد الكريم الجيلي، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، مكتبة البابي الحلبي، القاهرة، 1970، ص89.

(3) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص181.

(4) – المصدر نفسه، تح: العربي دحو، ص213.

تشاهد جمال الخلق المقيد في جمال الحق المطلق، وأن ترى الوحدة في الكثرة أي تشاهد جمال الحق من خلال جمال الخلق، بمعنى أن تنظر بعين الجمع لا بعين الفرق، لأنها النظرة الأصوب والأكمل، والسبيل الأوحد للوصول لمعنى الوحدة.

نلحظ من خلال وقوفنا بتمعن عند معاني البيت السابق، مخالفة العفيف لأستاذه محي الدين بن عربي في معنى ما يسمى "بالجمع"؛ ذلك أن العفيف كما رأينا يفهم "الجمع" بمعنى الوحدة على غرار أغلبية المتصوفة (رؤية الخلق من خلال الحق ورؤية الحق من خلال الخلق في ذات الوقت)، في حين أن "الجمع" عند الشيخ الأكبر هو عين التفرقة (رؤية الحق بلا خلق في مقابل الفرق الذي هو رؤية الخلق بلا حق)، إنه «يفارق النظرة الصوفية الكلاسيكية إلى "الجمع" كحال يوحد الحق والخلق ويذهب إلى ضدها: فالجمع هو عين التفرقة بين الحق والخلق، بين صفات القدم والحدوث، فالجمع عمليتان تحدثان في آن معا، جمع على صعيد أول لكل مظاهر القدم وردها إلى أصلها أي: الحق. وجمع على صعيد ثان لكل مظاهر الحدوث أينما تجلت في القديم أوالحادث وردها إلى أصلها أي: الخلق».[1]

أما "الجمع" بمفهوم الوحدة فنجد ابن عربي يطلق عليه اسم "جمع الجمع"، و«هو استهلاك وجهي الحقيقة (حق خلق، قدم حدوث) في وحدتها، فالحق والخلق والقدم والحدوث ليست في الواقع سوى وجهين لحقيقة واحدة ندرك وحدتها في حال "جمع الجمع"».[2] فكل مخلوق في عالم الموجودات ليس سوى قبس من إشراق الجمال الإلهي، وشعاع ضئيل من فيض حسنه سبحانه، الذي يستحق وحده التفكر فيه والإعجاب به. لذلك يعتبر الصوفي أن النظر للموجودات هو في الحقيقة رؤية لجزء من الجمال المطلق، فما أسعد العاشق إن شاهد بعضا من محبوبه، أو شم ريحه، أو ظفر بأثر منه، ذاك هو حال التلمساني في انجذابه الدائم لسحر الجمال الإلهي، وتفكره الطويل في أثر الإبداع الرباني في مخلوقاته وانعكاس جماله المطلق عليها، فحب التلمساني للطبيعة والمخلوقات هو في الحقيقة سعي للاتصال بالخالق، ورغبة ملحة لتخطي معاناته الناجمة عن إحساسه الشديد بالانفصام والاغتراب. فهو يتتبع بشغف خطوات محبوبه ويطارد خياله بلا هوادة، يتقصى آثاره في مخلوقاته علها توصله يوما إلى عتبات بابه، وتحقق لهذه الذات القلقة الحائرة الراحة والسكينة.

وعشق الجمال وتقديسه والانجذاب إليه، وإن كان أمرا فطريا لدى جميع البشر، فإن درجة تقديسه تتباين بينهم، بدءً بالإنسان العادي البسيط وصولا إلى العارف الواصل، يقول عفيف الدين مخاطبا عاذله الجاهل:

---

[1] - سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص270.

[2] – المرجع نفسه، ص270.

أَفِي وَلَهِي بِاسْمِ الْحَبِيبَةِ تَعْتِـــــبُ وَتُعْرِضُ إِنْ وَحَّدْتُهَا ثُمَّ تَغْضَبُ
وَلَوْ فُزْتَ مِنْ ذَاكَ الْجَمَالِ بِنَظْرَةٍ لَأَصْبَحَ الْعَقْلُ مِنْكَ يُسْبَى وَيُسْلَبُ
وَهَبْتُكَ سُلْوَانِي وَصَبْرِي كِلَاهُمَا وَأَمَّا غَرَامِي فَهُوَ مَا لَيْسَ يُوهَبُ[1]

يشير الشاعر في البيت الأول إلى الخلاف بين الصوفية وفقهاء الظاهر الذين طالما رفضوا نظرة الصوفية إلى التوحيد، أما البيت الثاني واضح، يتحدث فيه الشاعر عن التجليات الإلهية للعارف، أي إن ظفرت بواحدة من تلك التجليات فذاك هو الفوز بعينه، والبيت الثالث يحمل معنيين؛ «الأول أن المحب قد يصبر على عاذليه، لكنه لا يترك غرامه المتأجج، والمعنى الثاني، وهو الأرجح هنا، أن المحبة واحدة من العطايا الإلهية التي لا توهب... فقد قال الحق تعالى: "فَلَهُمْ أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُون"[2]، ويعني أن أهل العطايا نالوا ماهو لهم بحكم الاستحقاق الأزلي، لذلك قدم الله تعالى محبته على محبة عبده فقال:(المائدة من الآية 54) يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَه».[3] يقول عبد الكريم الجيلي في هذا الشأن: «فليس ما نالوه بموهوب حتى يكون ممنونا، بل هم ظفروا بما اقتضته حقائقهم في الأزل. فكانت محبة الله لهم سابقة».[4] فتقديس الجمال المطلق والفناء فيه هو ديدن الصوفية، والعفيف يرفض الوحدة والفناء إلا في الجمال، الذي يشرق على الأكوان فيملؤها ضياء وبهجة وحياة.

وعن عشق الطبيعة وسحر الجمال وسلطانه على قلب الإنسان، ونزوعه الفطري إليه يقول العفيف:

إذا كُنْتَ نَحْوَ الْحُسْنِ تَجْنَحُ دَائِمًا وَتُعْرِضُ عَنْ عَيْنِ الْوُجُودِ وَتَنْسَاهُ
فَعَادَاتُ هَذَا الْحُسْنِ فِيكَ حَوَاكِمٌ عَلَى حُكْمِ مَا يَهْوَى الْكَمَالِ وَتَهْوَاهُ[5]

فهو يخاطب السامع أو المريد، وينبهه إلى فكرة أنه إذا كان ميالا إلى الجمال المطلق، ومعرضا بذلك عن الاهتمام بالجمال المقيد في المخلوقات، فحقيقة هذا الجمال أنه يتماشى وما يقتضيه الكمال الذي يسعى كل شخص إلى تحقيقه؛ فالنفس الإنسانية مجبولة على حب الجمال والانسجام ، وشغفها به هو أمر فطري لا مناص منه، سواء كان هذا الجمال مطلقا في الخالق أو مقيدا في الموجودات.

استطاع الشاعران من خلال المعاني العرفانية التي عبرا عنها في المدونة، استنادا إلى قاموس الطبيعة من برق ورعد وأفلاك وغزلان وأنوار ورياض وأغصان وبحار... أن يمررا نغمة العشق

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص99.
(2) - التين، من الآية 06.
(3) - يوسف زيدان، هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص99.
(4) - عبد الكريم الجيلي، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، ج2، ص24.
(5) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص258.

الصوفي بضرب من التراسل الفني، القادر وحده على احتضان غرابة واستعصاء معاني العرفان الصوفي، وقد توضحت في أشعارهما العلاقة القائمة بين الصور والإحالات الباطنية، في إطار الاتساق بين العيني والمجرد، فحفلت قصائدهما بالأخيلة والصور المتراكبة، التي أفضت إلى خلق تصور باطن لتجلي الألوهية في الأشكال الفيزيائية المتنوعة للطبيعة، بحيث تفضي كثرة الصور المادية لمختلف عناصر الطبيعة، إلى وحدة المتجلي الظاهر أي الذات الإلهية (كثرة المجالي ووحدة المتجلي).

ويُظهِر مشهد الطبيعة في المدونة فنا تعبيريا غنيا بالتنوع والتلوين المنمق، ويطفح بأخيلة بديعة وموحية، ذات معطيات إنسانية ممزوجة بمعانٍ صوفية عميقة، أظهر فيها الشاعران براعة في اقتناص الصور الحية والمشاهد المعبرة عن أفكارهما، ولعل أكثر ما نحسه ونحن نقرأ أشعارهما في الطبيعة صدق الإحساس وصفاء الوجدان، وغياب الذاتية بذوبانها في الآخر، يقول "كولن ولسن" في كتابه "الشعر والصوفية": «التجربة الشعرية الصافية هي النسيان الفجائي لشخصية الشاعر، فالشخصية أشبه ما تكون بمرآة تشوه الصور، وتقف بين حقيقة الإنسان الداخلية وواقع العالم الخارجي. وفي حال الشاعر فإن هذه الواسطة المشوهة تزول فجأة، فيواجه عالمه الخارجي مواجهة مباشرة، أي دون مرآة مشوهة تحجز بينهما».(1)

فقد تغنى الشاعران بالجمال المطلق وعبرا عن إشراقه على الوجود بأسره، وبين في شعرهما الرائق تجلي فيضه (الجمال) الكلي على مظاهر الحسن المتكثرة في الوجود، وقد دعيا إلى تقديس الحسن والفناء فيه، مادام جمال الألوهية يشع بعضٌ منه على الموجودات جمالاُ مقيداُ بصفات الباري وأسمائه الحسنى. وموضوعة الطبيعة مرتبطة أشد الارتباط لدى الشاعرين بعلامتي المرأة والخمرة، لأن النفس الإنسانية تتعشق الجمال وتسكر به، فما الطبيعة والمرأة سوى تجل لجمال الألوهية المطلق. وقد أبدع الشاعران في التعبير عن مقاصدهما وتوجهاتهما الصوفية، في أبيات تشهد على براعتهما الشعرية، وتجسد صدق معايشتهما للتجربة العرفانية، واستغراقهما في تفاصيلها، وذوبانهما التام فيها.

ولقد ارتبطت تجربة الشاعرين في عشق الطبيعة بالحزن والمعاناة، فروحاهما مشتتة في العمق بين الاحساس الجمالي (اللذة) والاحساس التراجيدي (الألم)، فيبرز حب الطبيعة في شعرهما كنتيجة للإحساس العميق بواقع الانفصام وإرادة الاتصال، إنها تجربة حب فريدة ينبغي أن نفهمها على أنها انجذاب نحو سحر الجمال الإلهي، الذي ينمي في داخل الصوفي إرادة التوحد والعودة إلى أصله المقدس، وتجاوز الاغتراب واللاإنتماء الذي يخترق وجوده الذاتي ووعيه.

---

(1) - كولن ولسن، الشعر والصوفية، تر: عمر الديراوي أبو حجلة، دار الآداب، بيروت، ط2، د ت،ص142.

ولغة الشاعرين تشعرنا بأننا نعيش في عالم جميل خال من القبح مليء بالحب والنقاء، حاولا من خلالها الخروج عن العادي والمألوف للعروج نحو ماهو إلهي خارق ومطلق. لقد نظر الشيخان إلى خالقهما بعين الحب والشوق والفرح، فجاء شعرهما عذبا رقيقا امتزجت فيه رومانسية العاشق في تذلله، بنشوة الشارب في سكره، وفرحة الصوفي بفنائه ومشاهداته، فاستحقت تجربتاهما بحق التأمل والدراسة.

الفصل الرابع

سيميائية الحنين والظعن ودلالاته العرفانية

أولا- تمهيـــــد:

تتأسس تجربة الحنين في الشعر العربي على العلاقة المقدسة بين الشاعر وموطنه، وتعلق الإنسان الفطري بمرتع صباه وما ألفه في حياته من أجواء وأماكن، تعود به ذكرياته إليها كلما بَعُدَ عنها وهاج شوقه إليها. إنها تجربة شعورية إنسانية غاية في الصدق، تفيض عذوبة وحزنا وحرقة، وتعبر بعمق عن فلسفة الشاعر وموقفه إزاء الفقد والانفصال.

«فشوق الشاعر المتحنن إلى المكان الذي يرنو إليه، وتصويره مشاهد لم يألفها من قبل، ووصف ما يعانيـــه في غربتـــه واغترابـــه، وتذكره أيامـــه السعيدة، وتفضيله البقـــاء في الوطن - مع ما يتعرض له من مآس- على الرحيل والغربة، كذلك وصفه لحظات اللقاء، إن عاد وإن لم يعد، كلها أمور يحملها الشاعر لينظمها في قصائده الشعرية، قصد بلوغ هدف معين، هو تعبير عن تجربة الاتصال بالآخر».[(1)]

ولطالما أحس الصوفي في أعماقه بالانفصال، والضياع، واللاانتماء لعالمنا المادي، وكأنه منفي إلى أرض الفانين الغريبة، التي لا يرى لنفسه مكانا فيها، فهو كالضيف المستعجل الذي حل بعالمنا مرغما، لا تفارق روحَه السجينة رغبةٌ ملحة للانعتاق والهروب، فيخترق تلك الروحَ الهائمة إحساسٌ حاد بالغربة، يولّد في داخله نزوعا دائما للسفر والرحلة، رغبةً منه في الاتحاد بموطنه الأصلي (عالم الأرواح)، وقناعةً منه بأن الرحلة هي السبيل الحقيقي لمعرفة الحق سبحانه وتعالى والوصول إليه.

وقد أسس ابن عربي مفهوم وجود الإنسان على الاغتراب والانفصال عن الأصول الأزلية له؛ فاعتبر مسيرة الحياة بأكملها رحلة اغتراب كبرى للبشر، حيث يقول: «فأول غربة اغتربناها وجودا حسيا عن وطننا غربتنا عن وطن القبضة عند الاشهاد بالربوبية لله علينا. ثم عمرنا بطون الأمهات فكانت الأرحام وطننا، فاغتربنا عنها بالولادة. فكانت الدنيا وطننا، واتخذنا فيها أوطانا، فاغتربنا عنها بحالة تسمى سفرا وسياحة إلى أن اغتربنا عنها بالكلية إلى موطن يسمى البرزخ، فعمرناه مدة بالموت، فكان وطننا ثم اغتربنا عنه بالبعث...فلا يخرج بعد ذلك ولا يغترب. وهذه هي آخر الأوطان التي ينزلها الإنسان ليس بعدها وطن مع البقاء الأبدي».[(2)]

[(1)] - ناظم حمد خلف السويداوي، فلسفة الرؤية في القصيدة الصوفية، ابن الفارض نموذجا، مجلة مداد الآداب، الكلية التربوية المفتوحة، قسم الأنبار، العدد7، ص72.

[(2)] - ابن عربي، الفتوحات المكية، ج2، ص528.

فلابد أن يعود الإنسان لوطنه ولجذوره الأولى بحكم الدورة الكونية للوجود: اغتراب وتيه ثم عودة للأصل الإلهي الأزلي. لأن «الخلق يشتاق إلى الحق من حيثية واحدة، أي من حيث هو صورة تحنُّ إلى الرجوع إلى الذات الإلهية المقومة لها».[(1)]

وينضوي تحت موضوعة الحنين في المدونة - حسب ما أرى- ثلاث علامات متداخلة ومتجاورة؛ ترتبط في عمومها بالسفر والانتقال، هي: "الطلل"، و"الرحلة"، و"الحنين إلى الأماكن المقدسة".

ثانيا- سيميائية الطلل في المدونة:

يقول أبو العلا عفيفي: «إن التصوف كالفن لا وجود له بغير العاطفة الجامحة».[(2)] فليس غريبا أن تبرز عاطفة الحنين في إحساس أبي مدين وعفيف الدين وتشيع في شعرهما، وهما مثال الصوفي المرهف الإحساس، العاشق للأنوثة طبيعةً، وأرضًا، وامرأةً. ولقد ارتبطت لديهما هذه العاطفة باستحضار الماضي والوقوف على أطلاله، واستيقاف الرفيق، وتذكر الديار، والبكاء على الذكريات مع الأعزاء الظاعنين عنها، متتبعين في ذلك أثر شعراء الغزل القدامى.

«لقد انتقل الطلل بخواصه الشكلية والدلالية إلى القصيدة الصوفية، فصار موضوعة من موضوعاتها، غير أن الاختلاف فيه وهو في القصيدة التقليدية، ثم وهو في القصيدة الصوفية، يظهر من جهة موقعه؛ فهو في الأولى عادة ما يكون في بداية القصيدة، متصدرا أجزاءها قبل أن ينتهي إلى الغرض المطلوب، وهو في الثانية لا يحتل موقعا محددا، فقد يكون في المقدمة، وقد يكون في الوسط، وقد يكون في النهاية، وقد يكون قائما بذاته مستقلا لوحده في قصيدة أو مقطعة».[(3)]

إن الحضور البارز لنموذج القصيدة العربية التقليدية في شعر العفيف (الطلل والرحلة)، وإكثاره من ذكر الأمكنة ومسمياتـــها في قصائده، أمر يسترعي انتبـــاه المتمعن في ديوانـــه، فالأمر في الحقيقة يتعدى تأسي العفيف بالشعراء الجاهليـــين في تشوقهم للديار والأحبة، إلى مقصد أجل وأعمق؛ فالمكان في القصيدة الصوفية غالبا ما يكون تلويحا على حقيقة عرفانية أراد الشـــاعر التعبيـــر عنـــها إشـــــارة دون تصريـــح واضـــح، مثلـــه مثـــل "الخمـــرة" و"المرأة" و"الطبيعة" وغيرها من العلامات ذات البعد العرفاني التي وردت في الديوان، يقول:

---

(1) - محي الدين بن عربي، فصوص الحكم، والتعليق عليه، تح: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1980، ص327.

(2) - أبو العلا عفيفي، التصوف، الثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب، بيروت، دت، دط، ص21.

(3) - مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص59.

قِـفْ بالكثيبِ فَلِـي هناك مُنَيْزِلٌ طَـابَتْ بِنَفْحَتِهِ الصَّبَـا والشَّمْـأَلُ
فاسْمَحْ بِنَفْسِكَ للمَصُونَةِ في الحِما فَعَلَـى هَـواها كلُّ نَفْـسٍ تُبْـذَلُ
ما عُذْرُ مِثْلِكَ إن دَعـاكَ جَمالُها كَرَمًـا وأنتَ بِبَذْلِ نَفْسِـك تَبْخَـلُ[1]

يستوقف الشاعر رفيقه على منازل الحبيب الغـائب، التي فاح شذاها وانتشر في الآفـاق، ويدعوه أن يجود في هوى محبوبه بكل غال وعزيز، فهو يستحق أن تبذل أرواح العاشقين في سبيل رضاه وقربه. والمعنى: تهيأ أيها المريد (قف) لاستقبال النفحات الربانية في هذا المقام (الكثيب)، فقد قرب أوانها بعد أن زاد وطال الشوق إليها (النفحة=الشوق أو صفات الجمال والجلال الإلهية)، فاستسلم بكُلِّيَتِكَ لأخذَتِهَا وأخلص النية لوجهها (المصونة=الذات الإلهية)، فالنفس ترخص في سبيلها وتهون، ولا عذر لك إن تخاذلت وترددت، ولم تخلص في حبها بتخليك عن علائقك بالسوى، فإما أن تكون لها بكلّيتك أو لا تكون.

كان الشاعر العربي قديما يتذكر محبوبته إذا ما رأى الطلل العافي والرسم الدارس، فيثير هذا التذكر فيه تيارا موصولا من التداعيات، أما الشاعر الصوفي الذي أسقط على الأنماط الفنية الموروثة رموزا وتلويحات، يحكمها بناء عرفاني يستمد كيانه من ذاته، فقد آلت لديه صورة الطلل واستحضار ذكرى الأحبة وهم يتنقلون بين ربوعه، إلى تلويح على حكم وأسرار إلهية، اِلتذ بها الشاعر أيما اِلْتذاذ.[2] تتمحور تلك الأسرار عموما حول فكرة هبوط الأرواح من عالم الذر إلى عالم الأشباح، التي شغلت الصوفية كثيرا، واستحوذت على اهتمام أبي مدين في غير ما قصيدة أو موشح، يقول مثلا:

لَـوْلَاكَ مَـا كَـانَ وُدِّي وَلَا مَنَـازِلُ لَيْـلَى
وَلَا حَـدَا قَـطُّ حَـادٍ وَلَا سَرَى الرَّكْبُ مَيْـلَا
يَـا حَـادِيَ الْعِيـسِ مَهْلًا هَلْ جُزْتَ فِي الْحَيِّ أَمْ لَا
عَشِقْتُـهُمْ فَسَبَوْنِـي لَا تَحْسَبِ الْعِشْـقَ سَهْـلَا
فَأَيْـنَ كُنْـتُ وَجِئْـتُ لِـيَ الْحَبِيـبُ تَجَلَّـى[3]

لا يذكر أبو مدين في الشاهد المنازل لذاتها، بل من أجل المحبوب، فالحي والمنازل، حسب ما يرى الباحث مختار حبار، هي غالبا ما تنصرف في الشعر الصوفي إلى عالم الأظلة، عالم الروح والإطلاق واللاتناهي؛ ثم كان الهبوط إلى عالم الأشباح والأجساد للسعي إلى اكتساب الكمالات، غير أن

(1) - عفيف الدين التلمساني، الديوان، تح: عاصم إبراهيم الكيالي، دار كتّاب ناشرون، لبنان، ط1، 2012، ص78.
(2) - ينظر: عاطف جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، ص309.
(3) - أبو مدين، الديوان، ص144.

الأرواح ظلت في عالم الشهادة تحن إلى واجب الوجود المطلق متعلقة بعشقه، إذ عرفته عند التجلي الأول، فأحبته لجماله وجلاله بلا علة، وظلت متشوقة للعودة والإعادة،[1]

وإلى ذلك أشار أبو مدين في الشاهد بقوله: "فأين كنت وجئت"، وقوله عن التجلي: "لي الحبيب تجلى".

فأطلال الديار والمنازل تتناسب دلاليا وموطن الأرواح في الأزل، لتماثل السفر الروحي في رحلة الهبوط من عالم الذر إلى عالم الأشباح، مع رحلة العربي الشاقة في الصحراء واغترابه عن أرضه بفعل الارتحال الدائم، وهو ما جعل أبا مدين يناجي أحبابه ويصرح بشوقه إلى العالم الأسنى فيقول:

مَتَى يَــا عُرَيْبَ الْحَيِّ عَيْنِي تَرَاكُمُ وَأَسْمَـــعُ مِنْ تِلْكَ الدِّيَــارِ نِـدَاكُمُ
وَيَجْمَعُنَــا الدَّهْرُ الَّذِي حَــالَ بَيْنَنَا وَيَحْظَــى بِكُمْ قَلْبِي وَعَيْنِــي تَرَاكُمُ
أَمُرُّ عَلَى الْأَبْوَابِ مِنْ غَيْرِ حَاجَــةٍ لَعَلِّــي أَرَاكُــمْ أَوْ أَرَى مَنْ يَــرَاكُمُ[2]

يرجح تعبير "عريب الحي" في الشاهد على أن دلالة المحبوب لا تعود على الذات الإلهية المطلقة، بل على الذات المحمدية (صلى الله عليه وسلم)، فهو النبي العربي الأمي ذو اللسان العربي الفصيح والأصل النبيل والنسب الشريف، والمقطع ككل تعبير رقيق عن لوعة نفس الشاعر الظامئة لزيارة مهبط الوحي ومثوى الرسول الكريم منبع النور والهدى.

ويستوقف الشاعران في بكائهما على أطلال منازل الأحبة رفيقي السفر، ما يعكس تعلقهما بالنموذج الموروث لبنية القصيدة العربية، يقول عفيف الدين:

قِــفَا بالمَــطايــا بيْــنَ نجدٍ وشِعْــبِهِ نُـــؤدِّي تَحِيَّـــاتِ الغَـــرامِ لصَبِّــهِ
فبَيْنَ رُبــا تــلك الرُّبُــــوعِ مَنــــازِلٌ لعَلْــوَةَ مــاءُ الدَّمْــعِ أكــــثرُ شُرْبِــهِ
إذا مــا الْتَثَمْــــنَا بالنَّواظِــرِ تُرْبَـــــةً تمَسَّكَــتِ الأجفــــانُ مِنَّــا بــــتُرْبِــهِ[3]

رغم التقليد الواضح في هذه المقطوعة للنموذج النمطي للمقدمة الطللية المميزة للقصيدة العربية القديمة، إلا أن دلالات العبارات الخاصة بالحقل الدلالي للرحلة (قفا، المطايا، المنازل، علوة...) تتخذ أبعادا مغايرة تماما لمعناها القريب المألوف في القاموس الشعري العربي القديم؛ فالاستيقاف زيادة عن كونه رمزا للأدب والاحترام (وهو ما عبر عنه الشاعر بقوله: "تؤدي تحيات الغرام"، دلالة على أن

(1) - ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص63.
(2) - أبو مدين، الديوان، ص151
(3) – عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص126.

التحية قبل أن تكون دليلا على الإخلاص والوفاء، هي واجب ينبغي أن يؤدى احتراما لذكرى الأحبة الظاعنين)، هو «بنية لغوية تختزن ثنائية الحضور والغياب؛ حضور الأنا الداعية للوقوف والبكاء على من رحل، وغياب الآخر المفقود من الزمن الحاضر. فكانت ثنائية (قفا/نبك) دعوة للتحدي عبر الوقوف؛ فالبكاءِ حزنا، ظاهر الصورة وقوفٌ فبكاء، أما باطنها فيتجلى في رمزية الطرفين، الأول: نفس الشاعر الفاقدة المفارقة، الباكية الباحثة عن معوض لها، والثاني: الدموع المطهرة لجدب الذات العطشى للوئام والحب والسلام».[1]

والخليلان حسب الباحثة سعاد والي هما في حقيقة الأمر عقل الصوفي وإيمانه، فيخاطبهما الشاعر ليشكو آلامه المبرحة جراء هجران الحبيب، وكل هذا يندرج في نسق التلويح الذي يعبّق التجربة الصوفية، وهو بذلك يؤكد على حقيقة وهي أن تجربة الحب الإلهي، لا يرتقي إليها العارف إلا بعد أحوال ومجاهدات، يغترف بها الصوفي من بحر المحبة الإلهية، بل وتزيده ارتقاء وسموًّا وقربا.[2] يقول العفيف:

أمَا هَذِهِ نَجْـــدٌ أَنِيخـــا مَطِيَّتِـــي لِيَسْقِي بِها دَمْعــي مَنَــازِلَ عَلْوَةِ

وأســأَلُ عن قلبــي فثــمَّ فقَدْتُـــهُ عشيةَ سار الظَّاعِنُــونَ بمُهْجَتِي

مَنَازِلُ إطْرابي ومَغْنى تَهَتُّكِــــي ومَرْبَعُ إيناســي ومَوْطِنُ خَلوتي[3]

والاستيقاف عند العفيف هو تهيئة النفس لتقبل الواردات الإلهية، وهذا يؤكده ما ورد في شرحه لمواقف النفري، وتعليله لافتتاح هذا الأخير مواقفه على الدوام بعبارة "أوقفني"؛ إذ يعتبر "الاستيقاف" إيقاظًا لقابلية الصوفي واستعداده لتلقي التنزل الروحي،[4] ولعل هذا ما قصده بـــ"قفا بالمطايا..." في بداية هذه الأبيات السابقة.

إن طموح الصوفي المتفرد للتعالي بذاته إلى المطلق، هو طموح مشروع رغم جرأته، وإرادتُهُ الصلبة وصبره العجيب وإخلاصه المطلق في سبيل بلوغ ذلك هو ما يثير فينا الدهشة والإعجاب؛ فرغم إدراكه التام قساوة الطريق وخطورة المغامرة، لا يتوانى السالك لحظة عن خوض غمار رحلته المتعالية إلى الله، ولا يدخر جهدا في ضبط النفس وكبح جماحها، وصرفها بإرادته عن زخرف الدنيا

---

(1) - غيثاء قادرة، الثنائيات الضدية وأبعادها في نصوص المعلقات، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين اللاذقية، العدد العاشر، 2012، ص30.

(2) - ينظر: سعاد والي، الرمز الأنثوي في القصيدة المولدية، ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين لابن الخلوف القسنطيني (نماذج منتقاة)، مجلة مخبر أبحاث في التراث الجزائري، جامعة بسكرة، العدد التاسع، 2013، ص149.

(3) – عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص155.

(4) - عفيف الدين التلمساني، شرح المواقف، موقف حقه، 344.

ومتاعها (الرياضة والمجاهدة)، لاجتياز مختلف المقامات والأحوال، حتى يفنى عن ذاته ويبقى بالله. فينجح بعد رياضة مضنية، ومعاناة نفسية طويلة، في تحقيق الكشوفات التي تعينه على إدراك الحقائق المستترة وراء الماديات. ليطمئن في النهاية وترتاح روحه الحائرة المعذبة، حين يصل إلى اليقين، ويحقق لذاته الكمال الذي كانت تنشده، بتلاشي الحواجز وانكشاف الحجب بينه وبين الحق سبحانه وتعالى.

ومقطوعة العفيف أعلاه تحكي هذا الطموح وتجسد توق الصوفي للمعرفة، وتعطشه لكشف الأسرار وسبر الأغوار، فهي مفعمة بعبق الرحلة المشرب بعاطفة الاشتياق والتحنن، وما يعتري المسافر حين مروره بمنازل الأحبة من استذكار وافتقاد أيامه الخوالي معهم. فنحن إزاء رحلة روحية، ومجاهدة، في سبيل تحقيق ذاك الطموح، أي الارتقاء إلى الحقيقة المطلقة، وبهذا تؤول دلالة المطايا إلى كل ما يعين الشاعر على تذليل الصعوبات التي تعترضه خلال هذه التجربة الشاقة، من صبر ومجاهدة، وإرادة صادقة، وإخلاص في حبه وعبوديته لمحبوبه المتعالي. واستيقاف الرفيقين إنما هو تهيئة الروح لما يترقبه عفيف الدين من واردات إلهية، أو بمعنى آخر الدخول في أجواء روحية خاصة أو حالة من التنبه والتركيز الشديد، تتعطل فيها حواسه فلا يعي ما حوله، مما يمهد للصوفي الولوج إلى مقام روحي أسمى، يتلقى خلاله أسرار وكشوفات وتجليات، كانت محجوبة عنه قبل ذلك في المقام السابق.

فما يهم المريد إذن ليس الوقوف في حد ذاته بل ما يعقبه من فتوحات وكشوفات ربانية، تماما كالشاعر الجاهلي العاشق الذي يتطلع للوصال وإن عزّ، وما بكاؤه على الأطلال إلا رغبة ملحة في عودة الماضي الهارب، وعيشٍ لذة القرب واقعيا من جديد. فبقايا الديار العافية لا تهم الشاعر بوصفها حجارة وبقايا مادية لما كان في الماضي بيتا مأهولا، كما لا تهم الصوفي أيضا حالة الترقب والاستعداد للكشوفات، فما هي إلا مرحلة انتقالية أو حلقة عبور بين عالمين، (بين الماضي والحاضر بالنسبة للشاعر، وبين مقام وآخر بالنسبة للصوفي) رغم ما في لحظات الاستيقاف تلك من عزاء واستمتاع يعايشه الشاعر الجاهلي والصوفي على حد سواء، ويتلذذ بلحظاته العاطفية الصادقة، المشربة بالقلق والترقب والشوق معا. ويمكن تلخيص الفكرة عبر المخطط التالي:

الصوفي:

المقام السابق ⟸ الوقوف على الطلل (التهيؤ لتلقي الكشف) ⟸ عبور ⟸ المقام الموالي

الماضي ⟸ الوقوف على الطلل (استرجاع الذكريات وتمني عودتها) ⟸ عبور ⟸ عودة الماضي حاضرا

إن التشابه والتداخل البارز بين التجربتين نابع من كون فعل الوقوف صادرا فيهما عن ذات رافضة للواقع؛ فهي إما مغتربة منفصمة، تتقرب من العالم الأسمى لتلتحم به، وتستكمل نقصها فتستعيد انتماءها المفقود، وتعوض الفراغ الروحي الذي يعتريها في غربتها، أو ذات تعاني تغير أحوال الدنيا وانقلاب ظروفها عليها، فتواجه خوفها من المصير المجهول بتمني عودة الذكريات السعيدة، واسترجاع ما كانت تنعم به سابقا من استقرار وسلام.

وعن ذلك الشوق إلى تجدد الكشوفات وعودة الأيام الخوالي، يقول العفيف:

يا زَمانَ الرِّضى لنا هــلْ تَعــودْ ولِأيَّــامِ وَصْلِــنا هـــل تُعِـــيدْ
وعــُهودَ الحِمى كما قــدْ عَهِدْنا حَــبَّذَا لــو تكــونُ تــلكَ العُهودْ
كَــمْ نَعيــمٍ لنـــا بنُعمى تَقَــضَّى بِوِصالٍ قَدْ غابَ عنهُ الحَسُـــودْ
يا أُهَيْــلَ الحِــمى حَلَلْــتُمْ بقَلْبي جَنَّـــةٌ للغَــرامِ فــيـــــها وَقُــودْ[1]

يسائل الشاعر أيام الهناء والسعادة، أيام الوصل والقرب، التي انقضى عهدها وازداد الشوق إليها، هل لها من عودة وتجدد؟ وهل للذتها الرائقة ونعيمها الصافي -الذي لم تنغصه عيون الواشين والرقباء الحسودة- من إياب؟ إنه حنين المريد للذة الوصال، وتمنيه الدائم لرضى الحبيب عنه، وترقبه أن يعقب ذاك الرضى كشوفات وومضات نورانية (الوصل)، كمكافأة يخص بها عاشقَه الوفي المتفاني (الصوفي المخلص في المجاهدة)، فتثلج صدرَهُ المحترقَ بعد طول انتظار، وتشجعه على مواصلة الطريق.

ثم يكني عن ذات الحق تعالى بـــ"أهيل الحي"، مبينا شغفه الدائم بها، ومُنَوِّها بمكانتها الخاصة في فؤاده، فهي جنة القلب التي تضطرم نارا وغراما وشوقا، والغرام هو «اللازم من العذاب والشر الدائم، والبلاء والحب والعشق وما لا يستطاع تجنبه... وهو في اللغة: أشد العذاب، قال تعالى: "إِنَّ عَذَابَهَا

(1) – عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص253.

كَانَ غرَامًا" أي ملحًّا دائما ملازما».[1] فياله من عذاب تشتهيه روح المريد، ويالـه من شقاء هو في عينه نعيمُ الجنةِ المقيم.

تلك حال الصوفي وعهدُه في العشق، بين يأس ورجاء، بين قرب وبعد، لا يهنأ له بال، ولا يغمض له جفن، ولا تكِلُّ له إرادة، ينتظر بحرقة إشارة من محبوبه النائي، علَّه يحن ويرضى فيجود بالوصال، يقول عفيف الدين عن هذا العذاب والحيرة:

دُموعـــي أَبَتْ إلا انْسِكـــابًا لَعَلَّـــها بِمَكْنُونِ حُبِّي عِنْدَ حِبِّـــي تَشْهَـــدُ
دَنَوْتُ فَـــأَقصـــانـــي فَعُدْتُ فَرَدَّنِـــي فَلا هُـــوَ يُدْنِيـــنِـــي ولا أنا أَبْعُـــدُ
دُهِيتُ بِفُقْـــــدَانٍ لِمَـــنْ قَدْ وَجَدْتُـــهُ فَلا مَدْمَعٌ يَرْقَى ولا وَجْدُ يُحْمَـــدُ[2]

وشبيه بذلك قول أبي مدين في حب النبي صل الله عليه وسلم:

وَوَعَدْتَنِـــي بِالْوَصْلِ ثُـــمَّ هَجَرْتَنِـــي حَاشَاكَ تُخْلِفُ مَا وَعَدْتَ وَلَا تَفِـــي
ولَقَدْ كَفَى مَا قَدْ جَرَى مِنْ أَدْمُعِـــي يَـــوْمَ الْفُـــرَاقِ مِنَ الدُّمُـــوعِ الذُّرَّفِ
وَعَوَاذِلِـــي رَامُـــوا سُلُـــوِّي قُلْتُ لَا أَسْلُـــو وَلَا أُصْغِـــي لِقَـــوْلِ مُعَنِّفِـــي[3]

يحيلنا وقوف الشاعر الجاهلي في بكائه منازل الأحبة وشكوى فراقهم، وقوف المتفرج العاجز من الظاعنين الراحلين، يتبعهم بقلبه ويوشحهم بعواطفه الجياشة، على وقوف الشاعر الصوفي موقف المكبل بحظوظه، وعدم قدرته على مرافقة الراحلين السالكين درب المحبة الإلهية،[4]

لقد أنهك فرط الشوق قلب الشاعر، واحترقت مقلتاه من الدمع المنهمر، وكل ذلك تعبير عن ألم العبد وآهات نفسه، الناجم عن فراق أحبته المعبر عنه بالفقد والهجر، ما يعني منطقيا حضور طرفين أساسيين في هذه العلاقة: "المحب" و"المحبوب"، إضافة إلى حضور العذول الذي يمثل المعيق الذي يحاول ثني العاشق عن بلوغ غايته العظمى، وهي العيش بقرب محبوبه المطلق والفناء فيه، لذلك يتجاهله الشاعر ويسعى للتخلص منه (قلت لا أسلو لا أصغي...). ومن جميل شعر العفيف في موضوع الطلل قوله:

مـــا بَيْـــــنَ رَمْلَةِ عالِـــجٍ والأجرعِ طَـــلَلٌ يَلُـــوحُ لِنـــــــاظِرِي المُتَطَلِّعِ
يا ظَبْـــيَ وَجْرَةَ هَلْ لِيَوْمِ وِصالِنـــا عَـــــــوْدٌ، وَهَـــــلْ لِلِقائِنا مِنْ مَطْمَعِ

[1] - يوسف زيدان، هامش تحقيق الديوان، ص253.
[2] – عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص255.
[3] - أبو مدين، الديوان، ص133
[4] - ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص83.

إنْ تَـمَّ سُقْمِي بِالـغَرَامِ فَـذاكَ مِنْ ما أَوْدَعَتْهُ جُفونُـكَ المَرْضى مَعِي[1]

"رملة عالج": موضع ينزل به بنو تميم، و"الأجرع": والجرعاء: الأرض ذات الخزونة تشاكل الرمل وهي الرملة السهلة المستوية، وقيل: الأجرع كثيب جانب منه رمل وجانب حجارة. و"وجرة": اسم مكان بين مكة والبصرة، بينها وبين مكة نحو أربعين ميلا ليس فيها منزل فهي مربٌّ للوحش. [2]

فوقوف العفيف هنا على بقايا ديار الأحبة هو وقوف مشبع بمسحة مجازية، تحيلنا على إحساس الصوفي بفراغ روحي، وبغربة وجودية عميقة، توازي غربة الشاعر الجاهلي، الذي مزق قلبَه الهجرُ والفراق، واعتصر الحنينُ للماضي روحَه المعذبة. بالمقابل فإن غربة الصوفي ناتجة عن افتقاده للكشوفات الإلهية، وتطلعه لتحقيق الوصال مع ذات الحق سبحانه وتعالى. يقول العفيف:

غَريبُ الحَـيِّ قَلْبي في حِمَـاكُمْ نَزِيـلٌ فـي دِيـارِكُمُ غَـريـبُ
رَحَلْتُمْ عَنْ حِمى الوادي سُحَيْرًا وسِـرْتُمْ وَهُـوَ خَلْفَـكُمُ جَنِـيـبُ[3]

فالغربة «مفتاح الكرب لولاها ما كان القرب»[4] كما قال ابن عربي، و«رسالة الغزل تتجاور مع رسالة التصوف التي تقوم على تجسيد علاقة المتصوف بالله، وهذا التجاور يلتقي فيه شعور المتصوفة بشعور المحب المتغزل»،[5] يقول ابن عربي موضحا حقيقة رمزية الغزل في الشعر الصوفي، وما أورده من إشارات في ديوانه "ترجمان الأشواق":

كُلُّ ما أَذْكُـرُ مِـنْ طَـلَلٍ أوْ رُبُـوعٍ أو مَغـانٍ كُـلُّ ما
أَوْ نِسَـاءٍ كَاعِبَـاتٍ نَهَـدِ طَالِعـاتٍ كَشُمُـوسٍ أو دُمـى
كُلُّ مـا أذْكُـرُهُ مِمَّا جَـرى ذِكْـرُهُ أو مِثْلُـهُ أن تَفْـهَمَا
مِنْـهُ أسْـرارٌ وأنْوارٌ جَلَـتْ أو عَلَتْ جـاءَ بِـها رَبُّ السَّمـا
لفُـؤادي أو فُـؤادِ مَـنْ لَـهُ مِثْل مالـي مِنْ شُـروطِ العُلَـمَا
صِفَـةٌ قُـدْسِيَّـةٌ عُلْوِيَّـةٌ أَعْلَمَـتْ أَنَّ لِصِـدْقِـي قِـدَمَا
فاصْرِفِ الخاطِرَ عَنْ ظاهِرِها واطْلُـبِ البـاطِنَ حَتَّى تَعْلَـمَـا[6]

---

[1] – عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص135.
[2] - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مج5، ص279 مادة "وجر".
[3] – عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص93.
[4] - محي الدين بن عربي، لوازم الحب الإلهي، تح: موفق فوزي العيد، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، ودار التميز للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، ص66.
[5] - آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي ص63.
[6] - ابن عربي، ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، ص10.

وبذلك يتحتم علينا في تعاملنا مع نص الطلل لدى الشاعرين في المدونة، أن نعالجه وفق معطيات تأويلية، تتجاوز القراءة التقليدية للقصيدة الجاهلية، معطيات تصب في روح التجربة وتخدم مقوماتها، فيُضْحِي الطلل تلويحا على الاستقرار الضائع والنعيم المفقود، ويؤول طيف الحبيبة وهي تتجول بين المنازل إلى دلالة الذات الإلهية، التي يسعى كل عارف لوصالها والتقرب منها، وتصير "رملة عالج" و"الأجرع" و"وجرة" (المذكورة في المثال السابق) وغيرها من معالم ومسميات مكانية، تلويحا على مقامات صوفية تجلت للشاعر فيها كشوفات في السابق، وهو بتذكُّرِهِ لها وبكائه عليها، إنما يترجم افتقادَهُ لذَّتَها وتطلُّعَه لتجربتها من جديد.

وعلى هذا الأساس ترد في الشعر الصوفي صورة نفسية لطللٍ تعاورته مظاهر متقلبة بين رغد الأمس ونعومته وإيناسه، وعبس اليوم وخشونته وإيحاشه، وهي مظاهر تشف عن انطباعات ذاتية متضادة، مسقطة على المدرك الخارجي المحسوس، على ما يعتري الصوفي من أطوار متقلبة بين اغتباطه بغيبته عن نفسه وابتهاجه بفنائه في الملأ العلوي المرموز إليه بالأوانس الغيد، يتنقلن بين ربوع الديار، وبين وحشته الناجمة عن ذهاب حالة الفناء التي يُلَوِّحُ الشاعر الصوفي إليها بالنسوة يشددن الرحال.[1] يقول العفيف:

إيـــهٍ، أَعِيدَا عَلَى سَمْعِـــي فَدَيْتُكُمَا أَخْبَـــارَ أيّـــــامِ نَجْــــدٍ أَوْ لَيَالِيـــهَا

لَئِـــنْ وُهِبْتُ بِلَيْلَى مَنْ يُبَشِّـــرُنِـــي رُوحِي، فَمَا الرُّوحُ إلَّا مِنْ أَيَادِيهَا[2]

المعاني الصوفية في هذه المقطوعة واضحة؛ إذ صرح العفيف في البيت الثاني منها بأن المقصود بـــ"ليلى" هو ذات الحق المفردة، حين قال: "فما الروح إلا من أياديها"، وهو لا يتوانى عن أن يفدِّيها بروحه فهي التي وهبته إياها. وهاهو يتأوه (إيه) (على سبيل المبالغة) من فرط شوقه لسماع أخبارها والتلهف لوصالها، مخاطبا صحبيه على طريقة "قفا نبك"، فهو يتلذذ باسترجاع ذكرى ما مر به من فيض التجربة العرفانية من كشوفات إلهية، وما تجلى له من أسرار ربانية خلالها، اغتبطت بها روحه الحائرة، وسُرَّ بها قلبه المعنَّى.

و«لعل هذا الارتداد إلى الماضي يحمل في طياته مغزى عميقا في اللاوعي، يتمثل في إيقاف الزمن الحاضر؛ لما فيه من دعائم الرذيلة والفجور، وبهذا نستطيع القول: إن التشبث بالماضي والحنين

---

[1] - ينظر: عاطف جودة نصر الرمز الشعري عند الصوفية، ص309.

[2] – عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص259.

إليه زمانا ومكانا، يعكس وصفا حضاريا وسيكولوجيا للشاعر الصوفي، وحنينه المتخيّل وطموحه ومشاعره الباطنية نحو الحياة والكون».[1]

«إن الشاعر العربي وهو ينسج خيوط قصيدته في هذة اللحظة الطللية الحية والموحدة، يعيد إنتاج الزمن، كما أعاد خلق المكان».[2] فغاية الصوفي مما يبدعه من أشعار «حل التناقض بين شعوره المرهف وذوقه العالي الرفيع الحالم بما يجب أن يكون، وبين واقع فاسد يهترئ ثقافيا وحضاريا وأخلاقيا، وتفتقد فيه الروح إلى أي معنى من معاني العاطفة والدفء والحنين، وفي رحم هذا التناقض كان يولد القلق ويتنامى، ويحفر أخاديده في أعماق النفس، ويوصلها إلى خوائها، ويضعها على حافة الانهيار».[3] تلك هي غربة الصوفي وشعوره الدائم بالانفصام والضياع، الذي يحاول تجاوزه فنيا باسترجاع الماضي المتخيل، الذي يتحدى الزمن ويناهضه، وما وقوفه على الطلل إلا تحدٍّ لفعل الزمن السلبي (الخراب والفناء) عدو الشاعر اللدود، واستجابة لشكوى الروح خواءَ الغربةِ والانفصام.

ومن رقيق شعر العفيف في الحنين إلى ديار الأحبة قوله:

أَحِـــنُّ إلـــى المَنـــازِلِ والرُّبوعِ وأَنْتُمْ بَيْـــنَ أَحْشاءِ الضُّلـــوعِ
وأَضْمَنُ كَتْـــمَ أَشْـــواقي ووَجْدي فَيُظْـــهِرُهـــا لِجُلَّاسي دُموعِـــي
ومِنْ كَلَـــفي أُعَـــلِّلُ بِالتَّمَنِّـــى وأَطْمَعُ بِالخَيَـــالِ بِـــلا هُجوعي
وأَعْتَرِضُ النَّسيمَ أَسًى وشَـــوْقًـــا وأَسْأَلُ وامِضَ البَـــرْقِ اللَّمُوعِ
أيـــا عَرَبَ الخِيـــامِ كَذا أَضَعْتُـــمْ نَزيـــلًا فـــي جِنَابِكُمُ المَنِيـــعِ
ويا ظَبْيَ الصَّريمِ أخَذْتَ قَلْبـــــي فَلَيْتَـــكَ لَوْ أَضَفْـــتَ لَهُ جَمِيعِـــي
سَكَنْتَ بِمُهْجَتي والجـــارُ يُرْعَى فَمالَكَ لا تَرِقُّ عَلَى خُضُوعِـــي[4]

يعجب الشاعر من شوقه لمنازل الأحبة وفي قلبه سكناهم! فعشقهم ماكث في قلبه أبدا لا يبارحه، يعجز عن إخفائه رغم المحاولة، تفضحه في كل مرة دموعه المنهمرة التي تنسكب كلما هاج به الوجد، فيقاوم أشواقه ويتجمل بالصبر ويمنّي النفس باللقا، ويواسي قلبه الذي يهفو لكل نسمة هواء، ويخفق لكل ومضة برق، ظنا منه أنها إشارة إلهية من معشوقه المطلق، وإيذان بقرب الوصل والكشف. والمرجح

[1] - ناظم السويداوي، فلسفة الرؤية في القصيدة الصوفية، ص75.
[2] - حسن مسكين، الخطاب الشعري الجاهلي، رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2005، ص52.
[3] - هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص82.
[4] – عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص140.

أن المنازل والربوع في هذا الشاهد تلويح على تجليات الحق تعالى في الكائنات،[1] يعزز ذلك ورودها بصيغة الجمع، فالمتجلي واحد تتعدد مجاليه وتتنوع، فهي قريبة من الشاعر لكونه واحدا من هذه المجالي بل أعظمها على الإطلاق، فحري به أن يتدبر في ذاته ليعرف ربه أكثر، ويقف على بدائع صنعه وعظيم قدرته.

وهو يخاطب محبوبه النائي (الذات المطلقة) ملوحا إليه تارة "بعُرْبِ الخيام"، وطورا بـــ"ظبي الصريم" (أي الظلام)، فيعتب عليه لأنه أضاعه، ولم يرع حقه كضيف مقيم بحماه، بما قابله به من هجر وصدود، وفي هذا إشارة إلى إحساسه القاتل بالوحدة والاغتراب، وغياب الكشوفات الإلهية التي طال ترقبه لها. فليت هذا الظبي حين خطف قلب العفيف أخذ معه كل ما تبقى من جسمه، فيهنأ بقرب محبوبه بكليته. ثم يواصل بأسلوبه العذب اللطيف عتابه الرقيق لمعشوقه المفرد، فرغم تذللـــه وخضوعه التام له، يقابله جاره (المحبوب) الساكن في حماه (مهجته) بالإعراض والجفاء، دون أن يلقي بالًا لحقوق الجار التي ينبغي أن تصان وتُرعى.

إن من أبرز الإشارات التي تطالعنا بها المقدمات الطللية، كما لاحظنا في النماذج السابقة، إشارة التذكر للأيام الخوالي، وكيف أمست تلك الذكريات أحلاما، وكيف تحولت الحياة في تلك الديار إلى سكون بلا حراك، وهذا ما يدفع العواطف إلى الانفعال ما يولد التعبير بالكلمات، فينتج القول اللساني المعبر عنه بالكلمات أو التعبير غير اللساني المعبر عنه بالعلامات، ولعل أبرز تلك العلامات عملية البكاء، بوصفها إشارة دالة تعبر عن المكنون خير تعبير، وتعزز التعبير اللساني بالوصف المؤثر، والدليل الجلي الواضح الذي لا يحتاج إلى برهان. [2]

وإضافة إلى ما أورده العفيف عن البكاء على فراق الأحبة في البيت الثاني من المقطوعة السابقة، بوصفه أبرز المقومات الموضوعية للطلل، لا ينفك يعبر عنه في مواضع أخرى من الديوان، فيصف سيل دموعه الغزيرة التي تنساب على وجنتيه، كلما حل بديار محبوبه، وحنَّ إلى ما عاشه بالأمس من رائق الذكريات، فتنهمر لتسقي مرابع الأحبة شوقا ووفاءً، يقول: [3]

دَعُـــوا أدْمُعِـــي تَسْقِي مَعَـــاهِدَ أَرْضِـــكُمْ فَفي غَيْثِها الهامي رِضا كُلِّ مَعْهَدِ

ولا تَسْأمُـــوا مِن نــــــاحِلٍ أشْبَـــهَ الضَّنَا سِقَـــامًـــا وأنْفـــاسًا وفَرْطَ تَـــرَدُّدِ[4]

---

[1] - ينظر: البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج1، ص225.

[2] - ينظر: بدران عبد الحسين البياتي، دلالات البكاء وموضوعاته في الشعر الأموي، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العراق، العدد98، ص7.

[3] – عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص216.

[4] – عفيف الدين، الديوان، تح: عاصم الكيالي، ص76.

ويقول:

لِيَهْنِــكُم بَلَّ عَيْنِي فِـــي دِيـــارِكُمُ جَداوِلُ مِنْ غَــيْثِ الدُّمُــــوعِ تَسيـــلُ
وبُشْرى لآمالي بِأطْـــلالِ مَنْـــزِلٍ عَلَيْـــها لِقَــلْبــي مَرْبَــــعٌ ومَقيــــلُ[1]

وإذا به ينكب على الثرى يعفر خده بالتراب، ويلثم الأرض من حيث مر الحبيب المفتقد، يقول:

وقَبِّــــلْ ثَــرَى تِلْكَ الدِّيـــارِ مُعَفِّــرًا خُدودُكَ واكْحُلْ مِنْ ثَرا تُرْبِهِ طَرْفَـــا
فَقَدْ فـــازَ مَـــنْ حـــازَ مِنْـــها نَصيبَـــهُ وخابَ الَّذي قَدْ غابَ عَنْها وما وَفَى[2]

يمثل تعفير الخد في التراب أقصى معاني الخضوع وإذلال النفس في سبيل المحبوب، وفي سبيل تخليص القلب من بقايا الكبر وشوائب الرياء، جاء في اللمع عن أبي بكر الكتاني أنه قال: «صحبني رجل، وكان على قلبي ثقيلا، فوهبت له يوما شيئا كساء أو ثوبا على أن يزول ما في قلبي فلم يزل، فأخذت به يوما إلى البيت أو إلى مكان، فقلت له: ضع رجلك على خدي، فأبى، فقلت له لابد من ذلك، ففعل، فزال ما كنت أجده في قلبي عليه». أبو نصر السراج، اللمع، ص236. كما أن في فعل التعفير وتقبيل التراب واكتحال العين بثرى ديار المحبوب، تعليل للنفس وتخفيف من معاناتها مما تلاقيه من فرط الشوق ونار الجوى، لأن في ممارسة هذا الفعل نوعا من تحقيق الاتصال بالمحبوب بملامسة ما تبقى من أثره في ذرات ذلك التراب، كما يحمل بين طياته دلالة الإصرار والوفاء والبقاء على عهد المحبة إذ يقول الشاعر:

قُــلْ عَبْدُ عَلْــــــوَةَ لا أزا لُ بِبـــابِـــها أبَــــدًا أُقِيمُ
أَضَعُ الخُدودَ عَلى الثَّرَى مِمَّا تُشَوِّقُنِـــي الرُّســـومُ[3]

فسعادةُ الشاعر تكمن في عذابِه، ولذَّتُه المطلقة في تألُّمِه في سبيل الأحبة، وبكائه على أطلالهم. فيا هناه بدموعه التي تسقي أرض منازلهم لحرارتها وغزارتها، ويا بشراه بأطلال ديارهم الدارسة، التي تذكي في قلبه الأمل بقرب الوصال، يقول العفيف:

خُذْ يا نَسِيمَ بَقايـــا المَيْتِ فَـــاسْرِ بِهِ لِلْحَيِّ تَجْمَعُ أَرْواحًــــا بِأجْسَـــادِي
والْثِمْ ظُهُورَ الثَّرَى مِنْ حَيثُ مَا خَطَـ ــرَتْ بِهِ سُعَادُ إذا حَاوَلْتَ إسْعَادِي[4]

وكما أن الدموع تعبير عن فيض المشاعر الحزينة لدى الباكي، فإن استدرارها وسكبها بغزارة على ثرى ربوع الأحبة، يترجم محاولة لا شعورية يائسة لدى الشاعر لبعث الحياة في تلك الأطلال

[1] – عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص172.
[2] – عفيف الدين، الديوان، تح: عاصم الكيالي، ص63.
[3] – عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص197.
[4] – عفبف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص219.

العافية، تماما كما يفعل الاستسقاء بالأرض الميتة في الطبيعة، فيبعثها للوجود بعد طول جفاف ويعيد إليها الخصب والنماء.

وكأني بالشاعر يتمسك بالحياة رغم مظاهر الخراب والفقد التي يوحي بها الطلل من حوله، ويؤمن بانبثاق الحياة من رحم الفناء، و«يسعى إلى تفجير الماء من قلب اليباس، فيحقق الخصب الرافض للاستسلام للموت».[1] وقد يغدو الطلل في الانتاج الشعري «إعلانا عن ميلاد حياة أخرى في مواجهة الموت الذي لا يفتأ يلاحق عناصر المتعة والحياة، إنه تشبث دائم برموز اللذة، وإصرار على بقائها حية».[2]

فالعفيف شبيه بالميت الذي يتوق للحياة كتلك الأرض الجدباء العطشى، وحياته لا يراها ممكنة إلا بفنائه في محبوبه المطلق، وتَعَطُّشُه للكشوفات والتجليات كتَعَطُّشِ الأرض اليباب للغيث، فالماء أساس الحياة، وهو سر الوجود المادي للكائنات على وجه الأرض، تماما كما يمثل التقرب من الله ودوام التواصل المعنوي معه، جوهر الحياة الروحية لتلك الكائنات.

وكثيرا ما يتشارك الشاعر حزنه وبكاءه مع غيره من المخلوقات في هذا الوجود من البشر أو غيرهم، ليعزي نفسه ويخفف عنها ألمها، بمنحها إحساسا بالدعم والمساندة، الناتجين عن هذا البكاء الجماعي، يقول العفيف واصفا توازي لوعته وانتحابه مع شجو الحمامة في القفص:

وَصادِحَـــةٍ صَدَحَــتْ لَيْلَــهَا وَقَدْ وَصلَتْـــــهُ بِضَــوْءِ النَّهَارْ
فَنَادَمْتُها في كُؤُوسِ الْهَــوى وَقَدْ مُزِجَــتْ بِالدُّمُــوعِ الغِــزارْ
فتَنْدُبُ في ضيقِ أَقْفَـــاصِها وَأَنْــدُبُ مِنْ لَوْعَـــةٍ وانْكِسَــارْ
فَلِــي شَجَنِي ولَهَا شَجْوُهَـــا فَأَشْكُو الْأَسَى وَهِيَ تَشْكُو الإِزارْ
تُذَكِّرُنِــي بِالهَدِيــلِ البُــكَــا وَأَذْكُرُهــا بِالحَنِيــــنِ الدِّيَـــارْ
ولا وَقْــتَ إلَّا ولِي ولَــهــا هَوًى كامِنٌ أَوْ جوًى ذُو استِعَــارْ.[3] (3)

فحينما يصل الإنسان إلى درجة من الأسى والمعاناة في صراعه مع فجائع الدهر، وعوادي الأيام، ينتابه إحساس مرير بالوحدة يطفح باليأس والعجز والانهيار، فيلجأ إلى أي متنفس يخفف عنه هذه المعاناة كالبكاء مثلا، وحينما يشاركه الآخرون هذا المتنفس، فإن ذلك يمنح البكاء بعدا اجتماعيا، يتمثل في المشاركة الجماعية، والعواطف المشتركة، والمشاعر المتشابهة، فيتراجع بذلك إحساسه

---

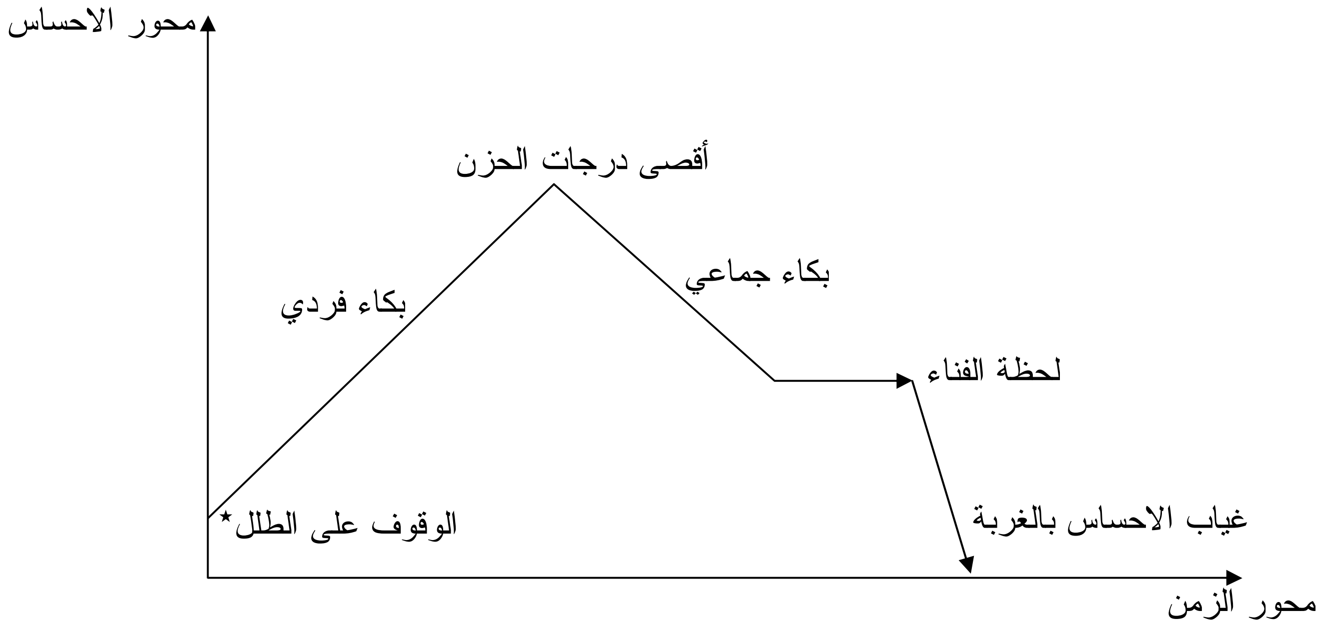
[1] - ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، في الصورة الشعرية لدى امريء القيس، دار الآداب، لبنان، 1992، ص179.

[2] - حسن مسكين، الخطاب الشعري الجاهلي، ص52.

[3] – عفيف الدين، الديوان، تح: عاصم الكيالي، ص42.

بالغربة ويتقلص، ومن هنا نجد أن الغربة تسير في خط معاكس للبكاء الجماعي، بينما تسير في خط موازٍ للبكاء الفردي، بوصفه علامة من علاماتها الدالة التي ترمز للمأساة والألم. [1]

فوتيرة البكاء تزداد وتتنامى حتى يبلغ الصوفي درجة قصوى، يصعب معها احتمال الاحساس القاسي بالغربة والوحدة والضياع، فتغدو حينها المشاركة الجماعية للألم والنحيب حاجةً ملحةً في داخله، تتناقص على إثرها وتيرة البكاء والحزن وتتراجع، لكنها تبقى ولا تختفي حتى يتوج صبره ببشائر الفناء وفيض الكشوفات. وهو ما يوضحه المخطط التالي:



حين يمزج الشاعر مظاهر الطبيعة التي توحي بالجلال، متمثلة في الربوع المقفرة والأطلال العافية، بمظاهر الجمال التي توحي بها النسوة يلعبن بين الربوع والأطلال، تؤول هذه الصور المتقابلة بحسب البناء الغنوصي إلى رموز عرفانية، لوح الشاعر بها إلى أذواق ومواجيد صوفية، جعلته يعدل بصورة الطلل عما عهدناه في الشعر القديم، من تعبير عن انتجاع العشب والرحلة الدائبة وعدم الاستقرار، ووصف الشعور الحاد بالاغتراب المكاني، إلى تركيب تلويحي في إطار عرفانيةٍ، شاكلت بين صورة الطلل وما تبقى على العارف من أثر جسماني طبيعي متغير بما يرد عليه من الأحوال. [2]

فدلالة الطلل قد تتغير عند الشاعر لترتبط بالمحب لا بالحبيب؛ إذ يقارب في بعض شعره بين مشهد العاشق السقيم النحيل من فرط حزنه وصبابته، وبين مشهد الطلل الدارس الذي عفا عليه الزمن،

---

[1] - ينظر: بدران عبد الحسين، دلالات البكاء وموضوعاته في الشعر الأموي، ص29_30.

[2] - ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص309.

فكلامها بقايا كائن جنت عليه عوادي الدهر وتغير الأحوال، فلم تُبْقِ من جسمه المتعب سوى صورة باهتة في طريقها نحو التلاشي والزوال. من ذلك قوله:

يا نَسْمَـــةَ البانِ هُبِّـــــي عَلَـــى رُسُـــومِ المُحِبِّ
ومـــا عَلَيْـــــكِ إذا مـــا وُقِّدَتْ نيـــرانُ قَلْـــــبي
إنْ تَكْتُمِـــي سِـــرَّ لَيْلَـــى فَطِيبُـــها عَنْها يُنَـــبِّي
أوْ لا فَمـــا لِشَذاهــــــــا يَسْبِي العُقُولَ ويُصْبِي
أَهْـــدَتْ إِلَـــيَّ حَدِيـــثًـــا فَهِمْتـــُـــهُ دُونَ صَحْبي
فَحَلَّ فِي الحَـــالِ سَلْبِـــي دُونَ الجَمِـــيعِ وَنَهْبِي
يا طالِـــبًا حَـــــيَّ لَيْلَـــى ذاتي حِماها فَطُفْ بي
ونــــادِ بِاسْمِـــي تَجِدْهَـــا عَلَـــــى لِسَانِي تُلَـــبِّي[1]

والبان إنما هو إشارة للشوق لما للصوفي من توق للحضرة الإلهية البعيدة عنه ينظر: [2]، ونسيم البان في النص أعلاه يعني رياح الأشواق التي يدعوها العفيف لتهب على قلبه الحزين، فتهيج حنينه، وتبث الحياة في بقايا جسده العليل، فهو يستدعي مشاعر الشوق للكشوفات ، ولا يبالي إن اكتوى بنارها وتعذب (وُقِّدَتْ نيرانُ قلبي).

فنار الشوق لذات الحق ماهي إلا تطهير لقلب المريد؛ إنها «نار الله أشعلها في قلوب أوليائه حتى يحرق بها ما في قلوبهم من الخواطر والإرادات والعوارض والحاجات».[3] وكل ما يرتبط بالجسد المادي من غرائز وتعلقات، تعيق الصوفي في سلوكه الروحي عن الارتقاء في المراتب العرفانية والقرب من الله.

واستذكار الشاعر هاتيك الصور والأخيلة المشبعة بشذى الأحبة، وتحسره عليها، يحمل من الألم بقدر ما يحمل من اللذة، فهو لا يستدعي بالضرورة الأسى والحزن فقط؛ بل هو وسيلة يواسي بها الشاعر نفسه العليلة، ويهيئها لتحديات المستقبل، «فتغدو المعاناة بذلك طابعا يسمو بالتجربة الصوفية إلى الشفافية الروحية، التي يفرز عنها عبق الحب الإلهي».[4] الذي يعد «الغاية القصوى من المقامات... والذروة العليا من الدرجات».[5] وما غاية الصوفي من وقوفه على الطلل سوى الرغبة

---

[1] – عفيف الدين، الديوان، تح، يوسف زيدان، ص137.
[2] - عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص355.
[3] - الغزالي (أبو حامد محمد بن محمد)، إحياء علوم الدين، تح: محمد الدالي بلطه، المكتبة العصرية، بيروت، ط4، 1999، ج3، ص475.
[4] - سعاد والي، الرمز الأنثوي في القصيدة المولدية، ص146.
[5] - الغزالي، إحياء علوم الدين، ج4، ص389.

في تحقيق الوصال مع ذات الحق تعالى من جديد، ومعاودة السرور والالتذاذ بلحظات القرب منه والفناء فيه.

في الأبيات اللاحقة يستمر الخطاب الموجه لنسمة البان، إذ يقرر الشاعر أن كتمانَهَا سرَّ المحبة الإلهية (جمال ليلى) لن يغير في الأمر شيئا، فهو ظاهر لا محالة؛ لأن نشرها الزاكي يضوع في الآفاق ويفضح سرها المكتوم، فهو يسبي عقول السالكين ويكوي قلوبهم صبابة. وكثيرة هي الأمثلة من الديوان التي عبر فيها العفيف عن هذه الصورة، منها قوله:

أيا صاحِبي مَا لِلْحِمَى فَاحَ نَشْرُهُ فَهَلْ سَحَبَتْ لَيْلَى ذُيُولًا عَلى الرُّبَى[1]

وقوله أيضا:

وَهَبْ أنَّ ذاكَ الحُسْنَ عَنِّي مُحَجَّبٌ أَلَيْسَ بِرَيَّاهُ سَرَتْ نَسْمَةُ الصَّبا[2]

فيحمل إليه شذى ليلى (المقام أو الحال) إشارة خاصة منها (كشف إلهي)، كهديةٍ ربانية هي أشبه برسالة مشفرة لا يفهمها سواه، أعقبتها حالة من الفناء عبَّر عنها الشاعر بأسلوب غاية في الروعة؛ حيث غدا السلب والنهب حلالا في مثل هذا المقام، أي غيابه وفناؤه عن ذاته أثناء تلك الأخذة الربانية المفاجئة، حين تضمحل ذاته وتذوب في محبوبه الأوحد، فيطوف به الطائفون، وتجيب ليلى بلسان العفيف إذا نادى منادٍ باسمه. وذاك هو هدفه الأقصى (الفناء) ومُنْيَتُه الأسمى التي ترجمها شعرا من خلال دلالة الطلل: اختراق حجب الغيب والصعود إلى عالم النور والبهجة وبالتالي تحقيق السعادة بالاتصال بالله.

ثالثا- سيميائية الرحلة في المدونة:

الرحلة محطة وجودية وتجربة جمالية فريدة ولافتة للنظر في الشعر العربي، وتمثل في القصيدة التقليدية مقطعا بارزا يتموضع عادة بعد مقطع الطلل مباشرة، وهي عنصر أساسي في هندسة النص الشعري، إذ يتظافر مع بقية المكونات لتجسيد رؤى الشاعر القديم ومواقفه، تجاه معطيات بيئته الحضارية والاجتماعية والنفسية. ولقد حذا الصوفية حذو الشعراء القدامى في إدراجهم للرحلة في قصائدهم؛ فوصفوا الظعن، وصوروا أجواء السفر القاسية في متاهة البيداء المقفرة، وحملوا أنفسهم على مجالدة غوائلها وتخطي عواديها، واستحثوا حادي العيس والمطايا على الاسراع في الحركة، وجسدوا توق الصوفي للعبور إلى الفردوس المنشود، حيث يتحقق الوصال، وتبلغ النفس الحائرة حالة الطمأنينة والسكينة بالعودة إلى الأصل المعشوق.

---

[1] – عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص121.

[2] - المصدر نفسه، ص138.

وإذا كان الطلل عند الصوفي تعبيرا عن الفقد والجمود والعدم، فإن الظعن هو انسحاب من الزمن، أو هو محاولة لاختراق حاجز الفراق والانفصال الماثل في الزمن نفسه، وسعي لاستعادة الماضي الذي يغريه بمعايشته مجددا، فالرحلة عنده ليست طيا للمسافات فحسب، بل طي للأزمان أيضا، وتطهير للذات، وعروج للعلو، سعيا لتجاوز حالة التيه والضياع التي يعانيها المريد، والانعتاق من الاحساس الدائم بالاغتراب عن الأصل، بالوقوف على نقطة التقاء بين الزمنين، زمن الفقد "الحاضر"، وزمن الأبدية "الماضي"، لتحقيق الوصال المنشود.

و"الظَّعْنُ" هو الرحيل في الهوادج، ومن ثم سميت المرأة ظَعينَة إذا كانت راكبة هودجها، والظعينة الجمل يُظْعَنُ عليه، وقيل هو الهودج، ثم تعممت التسمية (ظعينة) حتى صارت تطلق على كل امرأة وإن لم تركب الهودج. [1]

وعلامة الرحلة وإن لم نجد لها في شعر أبي مدين حضورا كثيفا، إذا ما قورنت بكثافة تواجدها في شعر غيره من الصوفية، فإنها على قلتها لا تخرج في بنيتها عما درجت عليه الرحلة في القصيدة العربية القديمة عموما، والقصيدة الصوفية خصوصا، فقد «بناها أبو مدين على الثنائية المتقابلة ذات العلاقة البينية بينه وبين حادي العيس، وهي العلاقة التي تعمل على إحداث فجوة بينه وبين إلفه من الجيرة، وعلى توتر عاطفي ينسحب مداه على أبيات الرحلة كلها، يلونها بلونه الشجي الحزين»[2]، نقرأ ذلك في إحدى زجلياته التي اخترت منها الأبيات التالية:

رَكِبْــتُ بَحْــــرًا مِنَ الدُّمُــوعْ   سَفِينُـــــهُ جِسْمِــيَ النَّحِيلْ
فَمَزَّقَـــــــتْ رِيحُــــهُ قُلُوعِـــي   مُذْ عَصَفَتْ سَاعَةُ الرَّحِيــلْ
يَـــــا جِيــــرَةً خَلَّفَتْ دُمُوعِـــي   تَجْرِي عَلَى الْخَدِّ كَالْعُيُـــونْ
خَيَّبْتُمُو فِي الْهَــوَى ظُنُونِــــــي   مَـــــا هَكَذَا كَانَــتِ الظُّنُــونْ
مُنُّـــــوا وَلَا تَطْلُبُـــوا مَنُونِـــي   فَـــإِنَّ هِجْرَانَــكُمْ مَنُـــــونْ
فَرَّقْتُمُو فِي الْهَوَى جُمُوعِــــــي   وَسِرْتُمُــوا صُحْبَــةَ الدَّلِيــلْ
وَمَــا نَظَرْتُمْ إِلَــى خُضُوعِــــي   وَوَقْفَتِــي وَقْفَــةَ الذَّلِيـــــلْ
يَا سَائِقَ الْعِيــــسِ بِالْمَحَافِــــلِ   فِي طَلْعَــــةِ الْبِيــدِ وَالْقِفَــارْ
عَرِّجْ عَلَى الْأَرْبُــعِ الْأَوَائِــــــلِ   وَاقْصِدْ بِهَــا أَشْــرَفَ الدِّيَــارْ
وَالْمَــاءُ إِنْ قَلَّ فِــي الْمَنَــاهِــلِ   أَوْ رُمْتَ عِنْدَ النُّــزُولِ نَـــارْ

(1) - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، ص2748، مادة ظعن.
(2) - مختار حبار، شعر أبي مدين التلساني، ص85.

فَالْـتَمِسِ الْمَـاءَ مِنْ دُمُوعِـي فَكَمْ لَهَـا فِي الْفَـلَا سَبِيـلْ
وَاقْتَبِسِ النَّارَ مِنْ ضُلُوعِـي فَفِي الْحَشَـا حَشْوُهَا شَعِيـلْ
بِـاللهِ إِنْ لَاحَـتِ الْقِبَـابُ سَلِّـمْ عَلَـى سَاكِنِـي قُبَـا
وَقُـلْ لَـهُمْ حِبُّـكُمْ مُصَـابٌ وَقَلْبُـهُ نَحْـوَكُـمْ صَبَـا[1]

يدمج أبو مدين في الموشح بين نوعين من الرحلة، رحلة بحرية على ظهر السفينة، ورحلة برية في بيئة صحراوية، تتم الرحلة الأولى على مستوى عاطفي ذاتي يخص الشاعر وحده، وهي بمثابة تمهيد للرحلة الحقيقية، الرحلة الثانية التي تجسد تأثر الشاعر بالشكل التقليدي للقصيدة التراثية العربية، فرحلة أبي مدين في البحر ما هي إلا تعبير عن حزنه البالغ من فراق ركب المسافرين إلى أراضي الحجاز، يعكس ذلك جو القلق والمعاناة المشحون بالاضطراب والحزن (بحر من الدموع) وأهوال السفر (جسمي النحيل، مزقت قلوعي، عصفت) الذي يطغى على بداية النص، فهو يعبر عن شدة تأثره بمغادرة الظعن دونه إلى ديار الأحبة، مشبها كيانه المحطم المنهك بالسفينة الضعيفة التي مزقت أشرعتَها ريحُ الرحيل الهوجاء، وأي سفينة يمكن أن ترتحل وتكمل طريقها وأشرعتها ممزقة!؟ فالمشهد الدرامي برمته تجسيد لحالة العجز والضياع التي يعانيها الشاعر، وهو يشاهد بحسرة موكب الظعن مبتعدا مفارقا في طريق المحبة الإلهية، ما يهيج ألمه ويعمق إحساسه بالغربة والفقد.

تجسد الرحلة في هذا الموشح معادلا موضوعيا يتم جريانه في الظاهر والواقع المحسوس، لموضوع صوفي يتم جريانه في الباطن وفي الواقع المعقول المجرد؛ فالرحلة في حد ذاتها بمشقتها وأهوالها، تشكل معادلا موضوعيا لتدرج الصوفي في سلوكه في مدارج الحب الإلهي وهو يمحي حظوظه البشرية ويثبت حقوقه في القرب والتداني من المحبوب، فذلك كله يعد من قبيل المجاهدات الصوفية التي لا يتم للصوفي تدرج بدونها، فهو يتدرج تدرجا نفسيا داخليا من ذاته إلى ذاته بذاته، مما يشبه الرحلة الخارجية. [2]

فتعود بذلك دلالة الحادي يسوق العيس مستعجلا، على جذبات المحبة الإلهية التي تجذب السالكين وتدفع بهم نحو المحبوب المطلق، كما لا تعدو المحطات التي تمر بها القافلة أن تكون معادلا موضوعيا للمقامات الصوفية التي يقطعها المريدون السالكون، بعد جهد جهيد ومكابدات نفسية وجسدية في طريق المحبة الإلهية. ينظر: المرجع نفسه، ص84. وتحيل جيرة الشاعر على أهل الله السالكين في طرق محبته، أما وسيلة السفر أو الراحلة، وهي في الموشح إما السفينة وأما العيس فهي تحيل على

[1] - أبو مدين، الديوان، ص190-191.

[2] - ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص87.

المريدين السالكين الذين أنهكهم التعب وأنحلهم الضنى، في سبيل بلوغ المحبوب ومطالعة جماله الأسنى. أما الأربع الأوائل فالأرجح أن فيها إشارة إلى الكعبة المشرفة، فيما تدل قبا (قباء حيث مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم) على مثوى الرسول الكريم بالمدينة المنورة، وأما قوله في البيت السادس: "فرقتم في الهوى جموعي" فإشارة إلى افتقاده مقام الجمع الذي لا يشهد فيه صاحبه إلا الحق تعالى.

كما تبرز هذه الدلالات العرفانية للعلامات المرتبطة بموضوعة الرحلة في نموذج آخر قال فيه العفيف عن أهل المحبة:

هَـامُوا عَلَى الْكَوْنِ مِنْ وَجْدٍ وَمِنْ طَرَبٍ وَمَـا اسْتَقَـلَّ بِهِمْ رَبْـعٌ وَلَا طَـلَلُ
دَاعِـي التَّشَـوُّقِ نَـادَاهُـمْ وَأَقْلَقَـهُمْ فَكَيْفَ يَهْنَـوْا وَنَارُ الشَّوْقِ تَشْتَعِـلُ
مِنْ أَوَّلِ اللَّيْـلِ قَـدْ سَـارَتْ عَزَائِمُهُمْ وَفِي خِيَـامِ حِمَـى الْمَحْبُوبِ قَدْ نَزَلُوا
وَشُقَّـةُ الْبِيـدِ تُطْـوَى فِـي السُّرَى لَهُمُ وَكُـلُّ قَاصٍ دَنَـا حَتَّى بِـهِ اتَّصَلُوا
فَـازَ الْمُحِبُّـونَ بِالْمَحْبُـوبِ وَاتَّصَلُـوا وَلَـمْ يَخِـبْ مِنْـهُمُ فِي قَصْدِهِ أَمَلُ

إلى أن يقول:

هُـمُ الْأَحِبَّـةُ أَدْنَـاهُمْ بِـأَنَّهُمُـو عَنْ خِدْمَـةِ الصَّمَدِ الْمَحْبُـوبِ مَا غَفِلُـوا
بَاعُـوا النُّفُـوسَ بِجَنَّـاتٍ فَبَـايَعَهُمْ لَمَّا اشْتَـرَى مِنْـهُمُ فِـي حُبِّـهِمْ قُتِلُـوا
عِنْـدَ الْمُهَيْمِـنِ أَحْيَـاءٌ وَقَدْ رُزِقُـوا طِيبَ الْجِنَـانِ عَلَـى لَذَّاتِـهَا حَصَلُـوا
وَجَاوَرُوا الْمُصْطَفَى الْهَادِي الَّذِي رَغِبُوا فِـي حُبِّـهِ وَلَـهُ أَرْوَاحَـهُمْ بَذَلُـوا[1]

يحكي أبو مدين في المقطوعة رحلة الصوفية المستمرة نحو المطلق، فهم هائمون في سفر دائم لا يعرف لهم مستقر ولا وطن، يجذبهم الوجد ويحدوهم الطرب فتضطرم في أحشائهم نار الشوق إلى العلو، فيعجلون بالرحيل ليلا بعزائم وهمم عالية، تطوى لهم المسافات وتهون عليهم المصاعب حتى يحلّوا في حمى المحبوب وينزلوا بخيامه، وتختتم الرحلة بفوز أهل المحبة العاشقين السائرين إلى ربهم، فينعموا بوصله ويهنوا بقربه. هذه الرحلة الروحية تختلف عن الرحلة في النموذج الأول، فالأولى ارتحال من المقيد إلى المقدس وهو مهبط الوحي ومثوى الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، أما الثانية فهي رحلة من المقيد إلى المطلق، والشق الثاني من الشاهد أعلاه يعزز كون الرحلة مجازية روحية (في حبهم قتلوا، عند المهيمن أحياء وقد رزقوا الجنان، جاوروا المصطفى)، غير أن كلتي

(1) - أبو مدين، الديوان، ص139، 140.

الرحلتين متشابهتان ومتناظرتان؛ فكلاهما رحيل صوفي يفضي إلى عالم روحاني مقدس، وكلاهما وظف فيه الشاعر ألفاظا حسية ضمنها من باب المجاز دلالات عرفانية روحية خالصة.

فـ"المسافر المرتحل" هو السالك المريد (أهل المحبة)، و"المطية" هي عزيمة السالك وإرادته الصلبة وجسمه النحيل (سارت عزائمهم)، ويكافيء "الحادي" دلالة الشوق والانجذاب للحق، فيما يحيل "الليل" على معنى المشقة والعقبات التي تعيق السالك في الطريق إلى الله، ويدل "حمى المحبوب" على الحضرة الإلهية، وتوحي "خيامه" بدلالة الرحمة والعناية والنعم الإلهية، كما نستطيع أن نستنتج من قوله "أدناهم" أن محبة العبد للخالق وتقربه منه، إنما هو بالله لا بالنفس، ولذلك كان داعي الرحلة الصوفية إلى الله هو الحق ذاته، فهو الذي يؤجج في عشاقه نيران الشوق والحنين والرغبة الملحة في العروج إلى حضرته المقدسة. لذلك كانت رحلة الصوفي دائمة لا نهاية لها، فكلما دعاه وجده استبد به الشوق وجدد سياحته، طمعا في قبض ما لا يُقْبَضْ والارتواء من نبع لا يروي بل يفاقم العطش، يقول:

يَا قَلْبُ زُرْتَ وَمَا انْطَوَى ذَاكَ الْجَوَى   عَجَبًـــا لِقَلْبٍ بِالنَّعِيــمِ قَدْ اِكْتَــــوَى
زَادَ الْغَــــرَامُ وَزَالَ كُــــلُّ تَصَبُّرٍ   عَالَجْتُــهُ قَبْــلَ الزِّيَـــارَةِ فَانْطَــــوَى

إلى أن يقول:

كَمْ لِي أَنُوحُ عَلَى الْوُصُولِ وَعِنْدَمَا   وَصَلْتَتِــــي أَصْلَيْتَتِـــــي نَـــارَ الْجَوَى
فَكَأَنَّنِـــي الضَّمْـــآنُ صَادَفَ قَطْرَةً   فَضَــاعَفَ الضَّمَـــأَ الشَّدِيدَ وَمَا ارْتَــــوَى
قَسَمًا بِطَـــــهَ وَهُـــوَ يَاسِينُ الَّذِي   قَدْ جَـــاءَ فِي النَّجْـــمِ الْعَظِيـــمِ إِذَا هَوَى
وَبِقَابِ قَوْسَيْــنِ الَّذِي هُوَ قَدْ دَنَـــا   مِـــنْ رَبِّـــهِ ذُو مِــرَّةٍ ثُـــمَّ اسْتَــــوَى
لَأُجَــدِّدَنَّ نِيَــاحَتِـــي بِسِيَاحَتِـــي   أَسَفًـــا عَلَى ذَاكَ الْمَقَـــامِ وَمَـــا حَـــوَى
حَتَّـــى أَمُوتَ وَإِنْ أَمُتْ مُتَحَيِّــرًا   فَلِــكُلِّ عَبْــدٍ مُسْلِـــمٍ مَـــا قَـــدْ نَـــوَى[1]

تتنازع أبا مدين في هذا المشهد مشاعر الحسرة والقلق والتوجع وخيبة الأمل، ذلك أن رحلته القدسية في رحاب الحق لم تحقق له ما كان يرجو ويتصور من الهناء وراحة البال، لقد استيقظت في داخله الحيرة من جديد، حيرة الصوفي التي تسكن قلب كل مريد، وتوطن فيه نزوعا دائما نحو المطلق، إذ أن العارف لا يصل إلى نهاية يقينية في تجربته، بل هي حجب تتسدل الواحدة تلو الأخرى عبر كل رحلة يخوضها، وكلما زادت معرفة العبد بربه ازداد حيرة وجهلا به.

(1) - أبو مدين، الديوان، ص174.

فالقاريء إزاء إقرار صريح من الشيخ بعجزه أمام عظمة الحق تعالى وجلاله، وبخيبته وعودته المتكررة لغربته في نهاية كل رحلة، فهو يعيش حالة اضطراب وصراع بين يأس وطمع، فلا هو ييأس من الوصول ويقطع كل أمل ورجاء فيستريح من عذابه، ولا هو يصل إلى مبتغاه ومقصده فيهنأ وتنطفيء نار حرقته. وتستمر عجلة الرحلة في الدوران، ويتجدد الشوق وتشد الرحال وتقطع المفاوز، ويبقى العارف بين جمع وفرق، بين ذهاب وإياب، يظفر في كل مرة بجوهرة من أسرار عالم الباطن النورانية، لكنها لا تروي عطشه المتزايد للمطلق بل تفاقم شوقه للمعرفة والاكتشاف، فيعقد العزم ويجدد ارتحاله وتتأجج أشواقه ومكابدته وتضرعه وبكاؤه، لا يبرح باب معشوقه حتى ينال مبتغاه، فإن مات دون ذلك فله شرف السعي ويكفيه بلوغ مقام الحيرة الشريف العالي.

أما عفيف الدين، فقد شغف كثيرا بوصف مشهد الرحلة في شعره، ووفق في الإحاطة بأهم عناصرها، التي حملها معان باطنية تكافيء دلاليا رحلة المريد السالك في قفار النفس ومفاوز الشهوات، في شوق نحو الهدف المنشود، قرب المحبوب والتنعم بوصاله، من ذلك قوله:

كَتَبْتُ وأيْدِي الخَيْلِ تَرْقُلُ في السُّرَى ... ولِلْعِيسِ جَذْبٌ بِالأزِمَّةِ وَالبَرَا
وقَدْ وَرَدَتْ وِرادُهُ الرَّمْلَ ضَاحِيًا ... تَخَالُ بِها فِي صَفْحَةِ البِيدِ أَسْطُرَا
إذا ما امْتَطَيْنَا الشَّدْقَمِياتِ بُدَّنَا ... خَيَّبْنَا بِهِنَّ الأعْوَجِياتِ ضُمَّرَا
تُرِيكَ المَهَارى، والمَهَارى صَوَاهِلٌ ... بُزاةً بَدَتْ فِي كَفِّ كِسرَى وقَيْصَرَا
فَتَلْقَى بَياضَ الصُّبْحِ مِنْها بِمِثْلِهِ ... وتَجْعَلُ رَوْضَ البِيدِ مِنْهُنَّ مُزْهِرَا
وتَسْرِي وَثَوْبُ اللَّيْلِ أسْوَدُ لَوْ تَرَى ... عَلى الأفُقِ الشَّرْقِيِّ ثَوْبًا مُعَصْفَرَا
تَرَنَّحُ مِنْ شَوْقٍ إذا ما حَدا لَها ... بِذِكْرِ عَلَى الآمِدِيِّ، وَجَعْفَرَا[1]

ينقل إلينا الشاعر في هذا النص جانبا من مشهدِ ارتحال قافلة مسافرة ليلا، وهي تطوي الفيافي دون هوادة بعيسها القوية المثابرة، أين يحلو له تأليف القصيد والخيل من حوله تتبختر بعنفوان، مصطفة خلف بعضها في سعي حثيث حتى ليخيل للرائي أنها أسطر مخطوطة على صفحة البيداء المجدبة الخالية، لتغدو الأظعان بذلك مبعث الحركة والحياة والأمل في وجه الموت والعدم الماثل في مجاهل الصحاري.

ثم يسترسل في وصف الإبل التي امتطوها في هذه الرحلة؛ فهي عيس شدقميات (فحول الإبل)، بُدُنٌ (ممتلئة)، غلبت بقوة وصلابة بِنْيَتِهَا الخيلَ الأصيلة (الأعوجيات) رغم رشاقتها وخفتها (ضمرا)،

---

[1] - المصدر السابق، ص209.

فيظهر بياض بطونها أثناء جريها فكأنها شارات في كف كسرى أو قيصر، وهي في سعي متواصل لا تكاد تتوقف في سيرها ليلَ نهار، فتلاقي بياض الصبح ببياض أجسامها، فيستحيل وجه الصحراء المقفر الخالي إلى روض مزدان بزهور بيضاء متفتحة، وتسري بالليل دون كلل فتبدو في سواد الليل البهيم كثوب معصفر (مصبوغ بالأحمر)، وفي هذا كله كناية عن سرعة حركة القافلة، وعلو همة الظاعنين وإلحاحهم على بلوغ غايتهم.

ولعل البيت الأخير من المقطوعة يؤكد أكثر انتماء دلالاتها إلى معاني صوفية، إذ تنزاح المقطوعة بذكر العفيف للشوق والحادي في آخرها، عن معاني وصف الرحلة المأثور في شعرنا التقليدي إلى معاني الرحلة بدلالاتها الصوفية الخاصة.

وبهذا يؤول معنى العيس والنوق في الأبيات السابقة إلى النفس الإنسانية السالكة إلى ربها، أي المريد ذاته، فمكابداته الجسمية، وصبره على المعاناة، هما وسيلته في السفر إلى الله، ومطيته لبلوغ مراتب المعرفة والولاية. ولا يخلو ديوان من دواوين الصوفية من ذكر الناقة، لأنها دليل على صدق مجاهداتهم وسلوكهم المستمر إلى الله، والرياضة الروحية التي يتبعونها لتنقية نفوسهم من شوائب الذنوب، حتى تصبح روحانية لطيفة. [1]

كما أن ذكر الروض والزهر في البيت الخامس إشارة إلى إرهاصات الحياة والأمن، الذي يشق فضاءات الخوف والاستيحاش التي تنشرها البيد بمجاهيلها البعيدة، وبوارها المنذر بالهلاك والعدم، إذ نجد أن «ذكر الخميلة بأشجارها ونباتاتها وعبقها وشذاها، يحمل النفس على الاطمئنان ويمنحها شعورا بالنجاة، ويعيد إليها قدرا من السلام المفتقد في متاهة البيد. إن الخميلة بأشجارها ونباتاتها هي نقيض للقفر. ومن هذا الجانب يتم استحضارها عبر التسمية والوصف، لتكسر من حدته وتجابه شبح الموت الجاثم عليه». [2]

ويعزز هذا التقابل القائم بين الحياة والموت في حركية الرحلة، التناقض الدلالي في ثنائية "الليل والنهار" أو "الظلام والنور" الواردة في البيتين الخامس والسادس؛ النور (النهار المشرق) الذي يحيل على معنى الهداية والطمأنينة التي تندفع إليها النوق (المريد) وتطمح لبلوغها، والظلام (الليل المعتم) الذي يدل على الضلال وظلمات النفس الموحلة، التي تشدها وتعيق تحررها، فهي تسعى إلى دحره

---

[1] - ينظر: شعبان أحمد بدير، الرمز الشعري واغتراب اللغة في المنظور الصوفي، منتدى ديوان العرب، (منبر حر للثقافة والفكر والأدب)، نشر بتاريخ، 30 أوت 2009، على الموقع الإلكتروني:
http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=19317

[2] - وفيق سليطين، موتيف الظعن في قصيدة التصوف، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص30.

وتجاوزه. فمالرحلة إلا تجاذب وصراع بين العالمين، أو مرحلة عبور برزخية بينهما، من السفلي نحو العلوي، ومن الفقد إلى الوصال والعودة إلى الأصل النوراني.

ثم يصف الشاعر في الأخير تمايل العيس طربا، كلما بلغ أسماعها غناء الحادي، من فرط شوقها وتلهفها لبلوغ نهاية الرحلة، ويرى محمد سلامة أن حادي العيس أو "حادي الأجمال"، إنما يقصد به الشوق الذي يحدو بالهمم (الإبل) إلى منازل الأحبة (المناظر الإلهية)، ولكنه يأخذ دلالة داعي الحق إلى العروج إليه، وفي الحالتين فإن العلاقة قائمة بين الحادي يحدو فيجعل الإبل تسرع في المسير، وبين الشوق الذي يدفع الإنسان إلى الإسراع للوصول إلى المحبوب، وكذلك الداعي (المنشد) الذي يستحث بأقواله المتسمعين إلى استثارة المعاني والمعارف الروحية سعيا بهم للعروج إلى العالم الأعلى والحادي هو المنشد. [1]

ويعطي الباحث وفيق سليطين دلالة الحادي بعدا أعمق، ويشرح رؤيته بقوله: «يضطلع سائق الظعن في قصيدة التصوف بوظيفة العبور بين زمنين متخالفين، ويتسم بقدرته على تحقيق نوع من اللقاء بينهما، من خلال الرحلة التي يقوم بها، والتي يتحقق هدفها بالوصول إلى المنعطف الزمني، أو بالوقوف في المكان الذي يحدد لحظة زمنية تقطع بين الزمنين وتربط، وتتوضع بينهما محققة البعد والاقتراب، والمغايرة والتداخل، وإذا كانت الرحلة –في أحد وجهيها- تعمل على طي المسافة وتقليص البعد الفاصل، فإنها -في الوجه الآخر- تضيء هذا البعد وتظهره، وتبين ما ينطوي عليه من صعاب ومشقات». [2]

فشكوى الصوفي من عامل الزمن التي ارتبطت بالبكاء على الأطلال، تجسد فعل هذا الزمن المحطم لكيانه، والذي يحول بينه وبين لقاء من يحب، فـــ«غالبا ما يكون البكاء على الأطلال مصحوبا بإحساس بالقوة المروعة للزمن، الزمن كقوة تحطم كل علاقة اتصال، من هنا، كان الإحساس بقوة الزمن يتعاظم بتعاظم الاحساس بالغربة». [3]

يرى (جاك لا كاريير) أن الإنسان لطالما تملكه إحساس عميق بمحدودية الحياة والكون والفكر ونقصها جميعا، وإدراك بعدم اكتمال أصلي للعالم، إلا أن هذا الاحساس يرتبط لدينا بيقين كبير بوجود

---

[1] - ينظر: محمد سلامة. تأويل الشعر عند محي الدين بن عربي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2013، ص256.

[2] - وفيق سليطين، موتيف الظعن في قصيدة التصوف، ص207.

[3] - عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، الحب، الإنصات، الحكاية، ص197.

قوة ما داخل الإنسان تفلت من هذا النقص، قوة غريبة ومخالفة لهذا النظام الكوني المتمزق والمختل، تمكن من العودة إلى جزئه المفقود والتوحد بمملكة الإله المتعالي وغير المعروف. (1)

انطلاقا من هذا الاحساس تولدت رغبة الصوفي القوية، وسعيه الملحّ لمقاومة فعل الزمن الجبار، الذي يحول بينه وبين العودة إلى عالم نشأته الأولى، متوسلا بالرحلة التي يرى في مقاساة شدائدها ومكابدة أهوالها تطهيرا للروح، وبطاقة عبور يرقى بها إلى العلو المطلق. يقول العفيف عن تلك المشقة:

إن الَّتـــي كُنْتُ أهْوَاهـــــا بِكاظِمــةٍ   وكُنْتُ أنْضَى إليْها عِيسَ أسْفاري
دَنَتْ فألْفَيتُها أدْنــــــى إلى خَلَــدي   منِّي وأقرَبَ من سِــرّي وإجْهاري(2)

"كاظمة" هي مكان بنجد بالقرب من مكة، وهي تلويح على الحضرة الإلهية حيث تقيم التي يهواها الشاعر أي الذات الإلهية، هذه الحبيبة التي كان يهزل عيسه (نوقه) في سبيلها، ينضوها في أسفاره ويستحثها على الإسراع، لكي تتقدم وتسبق مثيلاتها من ركب المسافرين، وفي ذلك إشارة إلى المكابدات والرياضات الصوفية، فبعد أن تلطفت الحبيبة (الذات الإلهية) وقرَّبَتْه، صارت أدنى إليه من خلده، وأقرب إليه مما يكتمه من سر، ومما يجهر به. (3) وقوله "كنت" دلالة على تجاوز الشاعر الرحلة وبلوغه غايته منها، فلما أُجهِدَت العيس ورقَّ عظمُها، واستنفذت كل قوتها، نال العفيف أخيرا شرف الوصال ورفعة القرب، أين لن يعود للرحلة من داع بعد اكتمال المهمة ونيل المراد، يقول:

وإنْ ظَفِرْتَ بِمَن تَهَواهُ في سَفَرٍ   فَما الْتِفَاتُك نَحْوَ الدَّارِ والطَّلَلِ(4)

ويقول أيضا:

كَيْفَ بِتْنـــــا مِنَ الظَّمــــا نَتَشاكَـــى   يالَقَوْمِــــــي وَفـــي الرِّحال ماءُ
كَمْ بَكَيْنـــا حُزْنًـــا بِمَنْ لـــوْ عَرَفْنـــا   كانَ مِنْ شِدَّةِ السُّـــرورِ البُكـــاءُ
نَحْنُ قَــــــــوْمٌ مِتْنـــا، وذَلِــكَ شَرْطٌ   في هَواها فَلْيَيْــأَسِ الْأَحْيَـــاءُ(5)

فلكم أجهدنا أنفسنا في البحث عن الحقيقة، ولكم طال تعطشنا إلى معرفتها واكتناه سرها، الذي عمينا عن إدراك مدى وضوحه وقربه منا جهلا وغفلة، لأن فهم ذواتنا هو أقرب السبل لإدراك الحقيقة المنشودة، فلو عرفنـــا أنفسنـــا وخبرنـــاهـــا على حقيقتهـــا، ووطّنـــاهـــا في الموطن الذي

(1) -Jaques Lacarrier, les Gnostiques, Paris-Gallimard, 1973-p:10

نقلا عن: عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص60.

(2) – عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص108.

(3) - ينظر: هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، 304.

(4) – عفيف الدين، الديوان، تح: عاصم الكيلاني، ص85.

(5) – عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص83.

تستحقـــه، لتخلصنـــا من حجبهـــا التي تحول بيننـــا وبيـــن الوصول، فالنفـــس حجـــاب، ولكي نكشف هذا الحجـــاب، لابد أن نخلصـــها من المذموم من أخلاقـــها، فإن أفلحنـــا فـــي ذلك فلسوف نبكي من شدة السرور، لمـــا سنجنيه من ثمـــار القرب والمشـــاهدة، فمعرفة حقيقة النفـــس شرط ضروي لتحقق الفناء (متنا)، والفناء يولّد هتك الحجب وكشف الأسرار، والذي يورث بدوره إحساس المريد بالسعادة والراحة والرضى.

فأصل الحقيقة الإلهية ألا تكشف نفسها إلا من وراء حجاب، حاجز كثيف مظلم يتيه فيه المرء ويضل، أما علاماتها والدليل إليها فهي أنوارها التي تنكشف للسالك بين الحين والآخر لتهديه السبيل، فهو قرب وبعد في الوقت نفسه، وهو ظمأ قاس رغم وجود الماء قريبا من الفم، وغيابها يسبب الحزن لعشاقها، وتألقها ليس للأحياء بل للأموات، ولذا يموت الشاعر ليحيا، فيتحول معنى الحياة العادية إلى موت، ويتحول معنى الموت والفناء إلى حياة، وعندئذ يتحد بها فيغيب تماما عن عالم (الأحياء)، ولا يحضر أو يحيا إلا من خلالها، فهي نفسها التي ستجيب نفسها إذا دعت، إذ لم يبق من الذات الأرضية إلا أصداء. [1]

ولاحظ رقة تعبير العفيف في قوله:

مـــا ساقَها شَوْقُـــها إلَّا لِـــواديـــها فَخَلِّها فَعَسَـــى يَحْدو بِوادِيـــها

حَنَّانَـــةٌ ذَكَـــرَتْ بِالوَصْلِ مَرْتَعَها فَجَاوَبَتْ بِحَنينِ الوَجْدِ حاديها

وما تَرامَتْ سِراعًا خَـــوْفَ سائِقِها وَإنَّما سَمِعَـــتْ لَيلى تُناديـــها[2]

كلمة "بواديها" في البيت الأول تحتمل قراءتين؛ الأولى بمعنى البادية: أي الأرض الظاهرة الممتدة، فيؤول معنى البيت إلى أن شوق النوق (أي الأرواح) ونزوعها الداخلي إلى السفر، لم يكن إلا شوقا لبوادي ليلى، وينبغي أن تترك وشأنها فعسى أن تبدو البوادي أي تتجلى ظواهر تبدّي الحق تعالى لها. وأما القراءة الثانية، فهي اعتبار أن الباء حرف جر والوادي اسم مجرور، فيصير معنى البيت أن الشوق الذي يحرك تلك النوق هو وادي ليلى (وادي أم القرى)، حيث تجلت الحقيقة المحمدية (النور الإلهي) هناك، والمعنى واحد في القراءتين.

وفي البيت الثاني استعمل صيغة المبالغة لاسم الفاعل "حنَّانة"، للتديل على شدة الحنين الذي ينسجم مع مطلب الحادي الذي يحثها على المضي السريع، فكأنه يريد أن يقول: إن الفطرة الإنسانية

(1) - ينظر: مقالة بعنوان تعريف الشعر الصوفي، بمنتدى "ترافل"، منشورة بتاريخ 9 فيفري 2012 على الموقع الإلكتروني: https://www.malaysia29.com/t116522.htm

(2) – عفيف الدين، الديوان، تح: عاصم الكيالي، ص137.

تلزم النفس البشرية بالحنين إلى باريها، فالنفس قبس إلهي يحن إلى أصله النوراني، فهي لهذا لم تجر طلقا وسراعا خوفا من الحادي، إنما سمعت النداء الإلهي (صوت ليلى) فلبته. [1]

ويقول في قصيدة أخرى مخاطبا الحادي:

يا سائِـــــقَ العـــــيسِ الّتي لِلسَّيْرِ صارَتْ أعْــظُمَــا
لا مَنْـــــزِلًا دُونَ العَقِــيــقِ ولا وَراهُ مُنْتَمَـــــــــــا
عَــلِّلْ بذِكْـــــرَاهُ المَــطِــيَّ وكُــنْ لَــهُ مُتَرَنِّمَــــــا
أوَ ما تَــــــــرى رِيحَ الشِّمالِ بنَشْــره مُتَبَسِّمَـــــــــا
يَلْقَـــــاكَ فَيَّــــاحًـــا فَلَـــوْ كَلَّمْتَـــهُ لَتَكَلَّمَـــــــا[2]

لما كان الارتقاء من العدم إلى الوجود هو الهدف المرتجى من خلال هذه الرحلة الروحية، والذي يفضي إلى تحول هائل في كينونة الصوفي ووجوده (عودة الصوفي إلى أصل وجوده)، كان طبيعيا أن تبدو طريق العبور شاقة مضنية، محفوفة بالمخاطر (فعل الزمن)، التي تعوق انطلاق المطايا وتقهر عزيمتها المتوقدة، غير أن الأذى الذي يلحقها جراء هذه المجازفة الصعبة، ليس إلا عذابا لذات الصوفي، وشرخا على مستوى وجوده الخاص.

إذ نلاحظ وجود علاقة بين الشاعر والمطايا التي هي معقد الأمل والرجاء، وبموجب هذه العلاقة تتكشف المطايا، باعتبارها معادلا للكيان الصوفي، وبديلا رمزيا عنه في منازلة الزمن داخل النص، وهنا يغدو متاحا لنا أن نرد مصاب المطية على الشاعر نفسه، فيكون ما حل بها من أذى الزمن واقعا عليه، ويكون نحول عظامها، وتآكل أخفافها، وما سال من دمها داخل القصيدة، صورة أخرى لدمه يستنزفه الزمن، ولجسمه يناله الهزال والوهن، وهكذا تتلازم الذات والمطية وتنطبق إحداهما على الأخرى بحيث لا تكون سواه[3]، كما في قول عفيف الدين:

أعَنْ دارِ لَيْلَـــى بَعْدَمـــا بانَ بانُها وَفـــاحَ شَـــذا أنْفـــاسِها تَتَحَجَّبُ
لَقَدْ سَمَحَتْ رُوحي بقُرْبِ مَزارِها بِفُرْقَةِ جسـمٍ لمْ تَزَل فيه تَرْغَبُ
وهَلْ كانَتِ الأجْســـادُ إلّا مَطِيَّـــنا تُقَرِّبُـــها مَعْنًى لَهـــا حِينَ تَقْرُبُ[4]

(1) - ينظر: هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص279- 280.
(2) – عفيف الدين، الديوان، تح: عاصم الكيلاني، ص101.
(3) - ينظر: وفيق سليطين، موتيف الظعن في قصيدة التصوف، ص29.
(4) – عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص111.

وهذا يعني أن شرط تحطم عامل الزمن، وتحقق عودة الصوفي إلى الأصل الوجودي الأول، هو بتحطيم الذات نفسها ومحو وجودها، أي ضرورة مفارقة المريدين للأجسام عند وصولهم إلى بغيتهم، رغم تعلق الإنسان الشديد بالوعاء الترابي، بصفاته الموحلة الكثيفة.

لهذا السبب تعتبر الرحلة طقسا من طقوس التطهير، ذلك أن الوصول إلى تحقيق الانفتاح على العلو، يفترض مكابدة الألم وتجشم العناء، والخوض في وحل الوجود وظلماته، وبحسب هذا التصور تكون الطريق، بمنعطفاتها وتعرجاتها وخطورتها، تجسيدا لطقس العبور من العدم إلى الوجود، ومن الدنيوي إلى القدسي، ومن الزمان إلى الأبدية، ومن الإنسان إلى الألوهية. (1)

وهذا ما عبر عنه العفيف في المقطوعة بقوله: "سمحت روحي... بفرقة جسم"، فما أجسادنا إلا "مطايا" نستغلها في رحلتنا الوجودية إلى الله، نقدمها قربانا لحضرته (تقربها) بمجرد أن نصل ويتحقق القرب، أما قوله: "جسم لم تزل فيه ترغب" فإشارة إلى منازعة النفس بصفاتها الدنيوية الدونية لإرادة الصوفي في الخلاص، وكأن الشاعر بصدد معاتبة ذاته أو غيره من السالكين على تمسكهم بشهوات الجسد ورغباته، وجعلها غاية بدل أن تكون مجرد وسيلة للسمو إلى العالم العلوي. ويؤكد الشاعر الفكرة في أبيات أخرى فيقول:

عَلَيْـــها لِنَجْـــدٍ حُرْمَةٌ وذِمـــام يُرَنِّحُها شَـــوْقٌ لَـــــهُ وَغَـــــرَامُ

نِيـــاقٌ بَراها السَّـــوْقُ والسَّرَا فلم يَبْقَ إلّا أعْظُمٌ ورِمـــــــــــامُ

وَدُونَ خِيامِ الحَيِّ مَيْتٌ صَبَابَةً لَهُ الدَّمْعُ غُسْلٌ والحَنُوطُ لِثـــــامُ(2)

إنه الخلاص الذي «لا يتم إلا بامِّحاء ليل الوجود الذاتي للعارف، وانبلاج فجر الوجود الكلي، الذي يذوب فيه الجزء داخل الأصل، ويرجع فيه الحادث إلى القديم».(3)

ونلتمس في توجيه النداء لسائق الظعن تخفيفا لما يعانيه الحادي من وحشة وإجهاد، نتيجة وجوده الخطر داخل القفار المهلكة، «فيشد (ذلك) من عزمه ويسهم في تبديد هواجسه، بحيث لا يستكين لدلالة الإحباط في الأرض المُضِلَّة، ولا يرزح تحت وقعها وحمولتها»(4) من جهة، ويدعوه من جهة أخرى إلى حث المطايا على الجد في السير، وحملها على الإسراع في الحركة، بحدائه المفعم بالشوق وترانيمه العذبة، يقول عفيف الدين:

(1) - ينظر: ميرسيا إلياد، أسطورة العود الأبدي، تر: نهاد خياطة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1987، ص 40.

(2) – عفيف الدين، الديوان، تح:عاصم الكيلاني، ص94.

(3) - وفيق سليطين، موتيف الظعن في قصيدة التصوف، ص33.

(4) - المرجع نفسه، ص30.

يـــــا سائِـــــــقَ العيـــــسِ الّتِـــي لِلسَّيْـــرِ صارَتْ أعْظُما

....

عَلِّــــــــــلْ بِذِكْــــــــراهُ المَطِــيّ وَكُنْ لَـــــــــهُ مُتَرَنِّمـــــا(1)

وقوله أيضا في مثال آخر:

عِنْـــدي غَــرامٌ قَدْ تقادَم عَــــــهْدُهُ فَالرَّاحُ أقْدَمُها الَّذي هُوَ يَقْتُلُ

ما زَمْزَمَ الحادي بِذِكْرِكَ في الدُّجى إلّا وَسابَقَتِ المَطِــيَّ الأرجُلُ

وَتَفَـــــاخَرَت عَيْنــــــي وَقَلْبي هَذِهِ لَكَ مَنْهَلٌ فيها، وفي ذا مَنْزِلُ

يا عُرْبَ نَجْدٍ كَمْ سَأَلْــتُ، فَلَــمْ أجِدْ إلَّا صَدِ عَنْكُمْ كَمِثْلِـــــيَ يَسْأَلُ

وَجَهِلْتُ عِرْفَـــــــانَ الدّيارِ تَشَاغُلاً عَنْها بكُم، وَجَهِلْتُ أنّي أَجْهَــلُ(2)

كلما زمزم الحادي (شيخ الحلقة أو مرشد السالكين) وجاء على ذكر الأحبة، هاجت أشواق العارفين حتى كادت أرجلهم تسابق المطايا من فرط اللهفة والحنين، وفي قوله في المثال الأول: "علل بذكراه المطي" نستوضح دلالة المواساة وشحذ الهمم، وتشجيع الذات العارفة على مواصلة رحلتها الروحية بعزم وتجلّد.

وحدوث الرحلة ليلا (الدجى- السرى) يعزز فعل القفار المهلك، ويكرس معنى المخاطر والتهديدات التي تقف بوجه الصوفي، وتعوق حركته للعوده إلى أصله القديم، يقول العفيف:

وَفِتْيـــــانُ صِدْقٍ كالنُّجــومِ سَرَوا على رَكائِبِ عَزْمٍ ما لَها مِنْ أزِمَّةِ

ذَوي أنْفُــسٍ لَمْ يَبْــرَحِ العِزُّ شَأْنَها رأَتْ عِــزَّ لَيْلَــى بِالجَمـــالِ فَذَلَّتِ(3)

«فتيان الصدق هم المتصوفة السالكون، وهم النجوم الزهر التي لا تنكر، ففتيان الصدق هؤلاء قد سروا – والسُّرى هو السفر في الليل وهو أشق أنواع السفر لعدم وضوح المسالك- على ركائب العزم، والعزم هو أمر معنوي قد نقله إلى ماهو حسي، إلى الرواحل، وهذا من أجمل الصور البلاغية. وركائب العزم هذه لا تظبطها ولا تلجمها الأزمة، لأنها عصية على اللجم، وهؤلاء الفتية الصادقون في مسلكهم متصفون بالعزة والأنفة والكبرياء، ولكنهم عندما رأوا جمال ليلى ذلت نفوسهم، وعنت لهذا

(1) – عفيف الدين، الديوان، تح: عاصم كيلاني، ص101.

(2) - عفيف الدين، الديوان، ت: العربي دحو، ص169.

(3) – عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص154.

الجمال المطلق».[1] أو لعل استغناءها عن الأزمة إنما لكونها اهتدت بنور البصيرة إلى باريها، فلم تعد بحاجة لمن يقودها إليه أو ينير لها الطريق.

ويقول في قصيدة أخرى من الديوان:

قَطَعْنا مَفازاتِ النُّفوسِ إلى الحِمى	عَلى نُجُبِ العَزْمِ المَتِيـنِ مَتينُـــها
كَــأنَّ الدُّجَـى قَلْبٌ وأرْواحُنا بِهِ	سَرائرُ وَجْدٍ عَنْ رَقِيبٍ نَصُونُـــها
إلى أنْ طَرَقْنا الحَيَّ وَالصَّبْرُ مَيِّتٌ	بِأشْبـاحِ شاهٍ ساهِراتٍ جُفُونُهـــا
فَلَمَّـــا تَغَنّـتْ وُرْقُـا بِحَدِيثِها	وَأَبْـدَتْ أفانيـنَ الثِّمارِ فُنُونُـهُـا
نَزَلْنا عَلَيْها فَالوُجوهُ عَلى الثَّرَى	عَلى رَسْمِ دِينِ الحُبِّ إذْ هُوَ دِينُهـا
فَقَـــرَّبَ مَقْبُولًا نُفوسًـا نَفيسَةً	تَعِـزُّ عَلَيْنـــا أَنَّنـا لا نَهُونهـا
ومـا ذاكَ إلَّا أنَّ تَوارَتْ بِشَمْسِها	ضِيـــاءٌ وَأَفْيَـــاءٌ كَثيرٌ ظُنُونهـا
تبدَّلْـــتُ مِنْـها بَـلْ انْمَحَتْـهُ	عَشِيَّـــةَ كانَتْا الَّتـــي لا نَكُونُهـا

هذا النموذج يوضح إلى حد كبير ما سبق وأشرنا إليه من معان صوفية في عنصر الرحلة؛ فأولها أن المفازة أو الصحراء - حيز الرحلة المكاني- ماهي إلا نفس المريد الموحلة، بمجاهيلها ورغباتها وظلماتها التي تشده إلى الماديات، وتمنعه من العبور إلى العالم الروحاني، يقول محمد بن عبد الجبار النفري (ت 354هـ) في المخاطبة الخامسة والثلاثين: «يا عبد، المفازة كل ما سواي»،[2] ثم يواصل المخاطبة فيقول: «يا عبد، لا تستظل بالمفازة، فما في رؤيتي إضحاء ولا ظل». و«السوى حجاب يحجب الله عن البصر والبصيرة معا، فيعرقل الاتصال بين العبد والرب، فالسوى يتخطف العبد من كل صوب، ويمنعه من متابعة دربه باتجاه الحق... ويقينا، إن شرف الصوفيات كلها، أو قل شرف الإنسان بوجه عام، إنما يكمن في هذه الأنفة حصرا، أو في شعوره بأن المحسوسات لا تشبع روحه النبيلة».[3]

وأما ثاني هذه المعاني فهو أن النجب (النوق الخفيفة القوية) هي ذات المريد، التي يبذلها في سبيل استرداد نعمة الاتحاد بموطنه الأصلي، وذلك ما عبر عنه في البيت الثالث بقوله: "والصبر ميت"، وقوله: "أشباح شاه ساهرات جفونها"، أي بعد أن استنفذ كامل قوته وأنهكه الصبر وخارت قواه، نال أخيرا بغيته (تبدت لنا)، بتحقيق نشوة الوصال واختراق باب الأبدية، فـ«الاغتراب والحب والحنين

(1) - هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص277-278.

(2) - محمد بن عبد الجبار النفري، كتاب المواقف، ويليه كتاب المخاطبات، تصحيح وعناية: آرثر يوحنا أربري، مكتبة المتنبي، القاهرة، ط1، د.ت، ص190.

(3) - يوسف سامي اليوسف، مقالات صوفية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2007، ص55.

كلها كافية لكي يفقد فيها الصوفي حيوية الشباب والعقل والسكينة والقوة، أي لكي يفقد فيها كل مقومات الحياة ويصبح مجرد شبح لإنسان فقط».[(1)]

وأما الوُرْق والثمار والأغصان، فتتضمن معنى الحياة والأمل الذي يتصدى للقفار والعدم في الفيافي الموحشة. وذكره للشمس والضياء في البيت السابع، يوحي بدحر الظلمة وانتصار نورانية الروح على عتمة الجسد، ومشارفة الرحلة على نهايتها؛ فالشمس مبعث الإشراق والنور، «تحرق وتضيء معا، تحرق الكيان الليلي وتلاشيه، وتجذب روح العارف إلى موطنها القديم، لتتحد بنوره وتتوهج»[(2)]، كفراش الليل ينجذب نحو النور ويترامى عليه وإن كان في ذلك حتفه وهلاكه.

ويقول في موضع آخر معبرا عن ذات الثنائية الضدية بين النور والظلام:

حَنَنْتُ إلـــى العَهْــدِ كانَ فَانْقَضى فَها أنا في الظَّلْماءِ أَلْتَمِسُ الصُّبْحَا[(3)]

ويقول أيضا:

فصُبْحُ وَصْلي تبدَّى في دُجى طَلَبي والصُّبْحُ يَحْمَدُهُ عِنْدَ الدُّجَى السَّاري[(4)]

في البيت توضيح لسلوك الصوفي ونتيجة له؛ حيث رمز الشاعر بعبارة "صبح وصلي" إلى إشراق نور الحقيقة المحمدية عليه، الذي تم له بسبب خلوته وصلواته في الليل قبل أن يكون من الواصلين، والشطر الثاني من البيت هو تضمين لما تقوله العرب "يُحمد الصباح عند السُّرى"، والساري هو المسافر ليلا، وبسبب المشقة وعدم وضوح المسالك فإنه يحمد الصباح، والمعنى: أن المسافر الساري (الصوفي)، الذي وصل في الصباح وأشرق نور الحقيقة عليه، يحمد الصباح ويأنس إليه، وبما أن الليل هو رمز للمشقة والمكابدة، وأيضا رمز لحجاب السالك، فهو يسعى لتجاوزه لأنه يفضل الصباح عليه.[(5)]

والسالك لا يلقي بالًا لأهوال الرحلة ولا يعبأ بمشقتها، فكل ما يعنيه في الأمر كله هو الوصول، فلمن تُشَدُّ الرحال وتنضى الركائب إن لم تكن لذات الحق سبحانه وتعالى، يقول العفيف:

إذا سَكِرَ العُشَّاقُ كُنْـــــــــتَ نَديمَهُمْ وأنْتَ لَـــهُمْ ساقٍ وأنْتَ لَهُمْ شِرْبُ
وإنْ زَمْزَمَ الحادي وَمالُوا صَبَابَـــةً فَلَيْـــسَ لَهُمْ قَصْدٌ سِواكَ ولا أَرَبُ

(1) - عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص58.
(2) - وفيق سليطين، موتيف الظعن في قصيدة التصوف، ص35.
(3) – عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص189.
(4) – عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص108.
(5) - ينظر: هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص304.

ولِمْ لا يَذوبُ العاشِقُونَ صَبابَةً وَوَجْدًا وَسُلْطانُ المِلاحِ لَهُمْ حِبٌّ[1]

فالله هو المحرك الذي لا يتحرك، والعالم يتحرك نحوه بفعل الشوق إليه، فإذا سكر العشاق فهو نديمهم، أي معهم عندما يطلبون معرفته، وهو ساقيهم أي معلمهم، وهو لهم شرب، أي مصدر معرفتهم المقدسة، وإذا تمتم الحادي بذكره تعالى يأخذ هؤلاء العشاقَ السالكين الوجدُ والنشوةُ، إذ ليس لهم غاية وقصد سواه، ولهذا يذوبون فيه حبا وعذابا، كيف لا وهو الجمال المطلق ومعشوقهم الأوحد. [2]

وليس بالضرورة أن يكون الصوفي جزءً من مشهد الرحلة في النص، فقد يحدث أن يتخلف عن الركب وتفوته القافلة، فيناجي الظاعنين برقّة وحسرة معبرا عن افتقاده منازل الأحبة وشوقه إليهم، مسترجعا ذكرياتها العزيزة على قلبه، يقول عفيف الدين:

بِاللهِ بَلِّغْ سَلامِي أيُّها الحادي إلى غَزالِ الصَّرِيمِ الرَّائِحِ الغَادِي
وَقُلْ لَهُ لي عَلى مَغْناكَ حَقٌّ هوًى لأنَّ دَمْعِي رَوَى رَبْعَهُ الصَّادِي[3]

ويصف إيحاش الديار بعد غياب الأحبة عنها في أبيات أخرى فيقول :

تَرَحَّلَ عَنْ سَفْحِ الأُبَيْرَقِ أظْعَانُ كَأَنَّهُمْ فِي أوْجُهِ البِيدِ خِيلانُ
فَأَوْحَشَ بَعْدَ الأُنْسِ آرامُ رامَةَ مَحاجِرُها واشْتَاقَ أعْطافَها البَانُ
يَشُقُّ عَلى النُّعْمانِ أنَّ شَقِيقَهُ بِوَجْنَتِها قَدْ أَوْحَشَتْ مِنْهُ نُعْمانُ
فَوا عَجَبًا وَالقَلْبُ بَيْتُ مَقْدِسٍ بِهِ حُسْنُهُ الْأَقْصَى وَمَا فِيهِ سُلْوَانُ[4]

الكون كله يفتقد جمال هذه الحبيبة الغائبة، فاستوحشت الآرام (أي الغزلان) المكان بعد افتقاد مقلتيها الواسعتين الأخاذتين (محاجرها)، واشتاقت أغصان البان مرأى قدها الجميل (أعطافها)، وصعب على النعمان (الدم) فراق خديها الأسيلين (شقيقه)، فواعجبا لقلب الشاعر الذي امتلأ تقديسا لجمالها المطلق (الأقصى)، كيف خلا من الصبر، واستعصى عليه النسيان (السلوان).

ومما زاد المقطوعة روعة وبلاغة، مجانسة العفيف في البيت الثالث بين "يشق" بمعنى يصعب و"شقيق" بمعنى الأخ، وشقائق النعمان نوع من الأزهار الحمراء المعروفة لدى العامة، فقد برع الشاعر إلى حد بعيد حين استعار التسمية (شقائق النعمان) من الأزهار، ووظفها في الجناس للتأكيد على شدة احمرار وجنتي المتغزل بها، وقد أبدع في مجانسته الثانية في البيت ذاته ما بين "نعمان" (أي الدم) في

---

[1] – عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص293.
[2] - ينظر: هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص294.
[3] – عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص218.
[4] – عفيف الدين، الديوان، تح: عاصم الكيلاني، ص113.

الشطر الأول، و"نعمان" (اسم مكان) في الشطر الثاني، ولا أدل من ذلك على مقدرة الشاعر الفنية، وبراعته في صياغة أشعاره.

وقد يوظف العفيف معنى الرحلة لاسترجاع موقف أو ذكرى معينة، أو للتعبير عن فكرة ما، فيقول معبرا عن الاخلاص وصون سر المحبة:

لا تَحْسَبُــوا أنَّني عَنْ حُبِّكُمْ سالي وَحَقِّكُمْ لَمْ يَزَلْ حالـــي بِكُمْ حالـــي

....

يا ساكِنِينَ فُــؤَادِي وَهُــوَ مَنْزِلُــكُمْ لا عِشْتُ يَوْمًا أَراهُ مِنْــكُمْ خالـــــي

....

وَجَدْتُ حُبَّــكُمُ فـــي كُــلِّ حادِثَـــةٍ وَصُنْتُهُ عَنْ دَوَاعِي القِيلِ والقَـــالِ

وما حَــدا باسْمِكُمْ حادٍ وأطربني إلَّا وَجُدْتُ لَـــهُ في الــرُّوحِ والمالِ[1]

ويقول موظفا معاني الرحلة للتعبير عن القرب:

عُرْبٌ أنـــــاخُو بِالقُلُــوبِ مَعَاطِــفًا وَنَواظِـــــــرا كَعَوَامِــلٍ وَعَـــــوالِ

وتَوَحَّشُوا بَـــرْدَ النَّعِيــــــمِ فَمَوَّجُوا غُدْرَانَ مَاءٍ فِي نَسِيمِ شِـــــــمَــــــالِي

وَتَبَسَّمُــــــــوا وتَقَسَّمُوا بِذَوائِــبٍ أَرْجَنَّ أَرْجَانَ الكَثِيبِ غَـــــــــوَالِ

حَتَّى إذَا نَزَلُوا عَلَى حُــمُ رالنَقَـــا فِي ظِلِّ سَائِــــغِ بَانَـــــةِ الْمَيَّــالِ

راقُوا وَراعُوا أوْجُهًا ونَوَاظِــــرًا أحْشَـــــاءَ كُــلِّ غَزَالَــةٍ وَغَــزَالِ[2]

وهكذا يتواصل سفر الصوفي وحيرته، يتجاذبه طرفا المعادلة: "تزكية النفس بالسمو الروحي أو تدنيسها بالوقوع في براثن المادة والتشيؤ"[3]، فلا يزال السالك يطرق أبواب الرجاء لا يمل ولا يكل. وهنا يبقى الزمن منفتحا على حلم هارب لا يقوى الشاعر على الإمساك به، ولذلك تبقى حركة الارتحال الدائم،[4] التي هي «رغبة صوفية لا قرار لها، ولا إشباع. لأنها قائمة أساسا في قصد ما لا ينتهي، ومتعينة بإزاء ما لا يستنفذ، ومندفعة في نيل ما لا ينال، ولم تكن هذه الحقيقة غائبة عن وعي الصوفي، بل هي قارة فيه وملازمة له، وربما كانت مصدر سعادته وشقائه معا؛ السعادة بديمومة طلب الجمال، والسفر إليه والحضور معه، والشقاء بامتناع الوصول إلى معناه»[5]، وهذا ما يضمن استمرارية الرحلة وديمومة تطلع المريد لبلوغ غاياتها السامية.

---

(1) - المصدر السابق، ص87.

(2) - المصدر نفسه، ص86.

(3) - عمر بوقرورة، الاغتراب في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر 1960_1990، رسالة دكتوراه، جامعة قسنطينة، 1994، ص367.

(4) - ينظر: عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، دار موفم للنشر، الجزائر، 2008، ص365.

(5) - وفيق سليطين، الزمن الأبدي- الشعر الصوفي، الزمان، الفضاء، الرؤيا، دار نون للدراسات والنشر، اللاذقية، 1997، ص209.

إن حنين الصوفي إلى جذوره الأزلية، واستشعاره صعوبة الاتصال المنشود بالعلو المطلق، يضخم إحساسه بالاغتراب الوجودي، مما يفسر عمق المعاناة والحزن الشديد الذي يمزق كيانه بعنف، ويدفعه بإرادة قوية لإفناء جسده، لتخطي مرحلة الاغتراب بالذات والعودة بها إلى أصلها الأول. لهذا كانت حركة الحب الصوفي رد فعل إزاء هذا الانفصام في كينونته ووجدانه، وكانت الرحلة نزوعا نحو طريق العودة إلى الديار ووسيلة السالك لتحقيق الفناء.

وهذا ما برع العفيف في الإشارة إليه -من خلال ما وقفنا عليه من أمثلة- في قصائده، فوصف الناقة بالقوة والصلابة، والإدمان على السير، ولوح بها للنفس الإنسانية المطمئنة والساعية بجد إلى ربها، وشبَّه طي العيسِ للمفازات المهلكة، بطي العاشقين الشواغلَ والعلائق التي تحجب أنوار الحق، وتصد الصوفي عن مساره الروحي، وقارب بين أجواء الرحلة الجغرافية وطقوسها، وعروج الصوفي بروحه إلى عالم الأنوار المطلق، كما أبدع في توضيح الصراع القائم بين عتامة الجسد وظلمته التي أشار إليها بالسرى والليل، وإشراق عالم الألوهية النوراني، والذي عبر عنه بالشمس والإصباح، وأبرز بعمق شوق المريد لإلغاء فعل الزمن، وتجاوز البرزخ الفاصل بين زمني النشأة القديمة، والكينونة الوجودية الراهنة، سعيا لتحقيق الكمال بالاتحاد بعالم الأبدية المنشود.

رابعا- سيميائية الأماكن المقدسة:

تترجم ظاهرة الطلل في الشعر العربي الارتباط الوثيق القائم بين الشاعر والأرض، وقد اختزنت الأماكن في القصيدة العربية دلالات عميقة، عكست في مجملها موقف الشاعر من مشكلة المصير الإنساني، المتولد من فزعه من انقلاب الحال، وتغير الظروف، واستشعاره مرارة وعنف تجربة اقتلاعه من جذوره، وحرمانه من الأرض والاستقرار والأمان. والشاعر في استدعائه لمسميات الأماكن في قصيدته، إنما يلتفت زمانيا للوراء، محاولا عبثا القبض على لحظات السعادة الهاربة، المرسومة على الصفحات المطوية من كتاب حياته الماضية.

«فالمكان ليس عاملا طارئا في حياة الكائن الإنساني، وإنما معطى سيميولوجي لا يتوقف حضوره على المستوى الحسي وإنما يتغلغل عميقا في الكائن الإنساني»[1]، فهو الذي يخلد الحدث داخل النص، وهو الذي ينطق بخبايا وأسرار ماضينا الدفينة، ليتحول من مجرد حيز جغرافي إلى رؤيا تختزن دلالات السعادة والحزن والحنين والاغتراب معا.

---

[1] - خالد حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة الرياض، اليمامة، 2000، ص60.

في البدء كانت الأرض... من قبل أن يُخْلَق الإنسان، هيأت له الإرادة الإلهية هذا الموطن الذي سيحتضن وجوده وكينونته مستقبلا، ثم أوجِد الإنسان، من الأرض ذاتها، من تراب موطنه الأصلي، فظهر الانجذاب والتلازم القوي بين الحنين إلى الاتصال بالألوهية، وبين الحنين إلى الاتصال بالأرض - الأم، «فكما أن الحقيقة الروحية للعاشق الصوفي انفصلت عن أصلها الإلهي، واغتربت في هذا العالم، كذلك عنصره الجسدي انفصم في البداية عن الطبيعة الترابية. وكما أن الروح تحن لعالمها الخالد، فإن الجسد يحن كذلك إلى أصله الترابي، إلى الأرض التي تحتضن الأجساد كما تحتضن الأم أبناءها».[1]

هذا الانجذاب هو ما يفسر توظيف أبي مدين وعفيف الدين لمسميات الأماكن في المدونة، فقد استدعى العفيف أسماء الأماكن المقدسة في مختلف أشعاره، وهو الصوفي العاشق المتحنن لموطنه الأول، والرحالة الذي قضى حياته في التجوال والتنقل بين تلمسان، ومصر، ودمشق، والبقاع المقدسة، فقلما نجد له قصيدة لم يورد فيها حنينه لنجد، ويثرب، والجرعاء، والمصلى، وغيرها. يقول مثلا:

فَيَـــا ذَلِكَ الدَّانِي إِلَـــى ذَلِكَ الْحِمَـــى ... إِذَا مَا أَنَخْتَ الْعِيسَ فِي ذَلِكَ الْوَادِي
فَنَــــادِ بِـــهِ السُّكَّـــانَ أَسْكَنْتُمُ الْحَشَا ... وَقُـــودَ لَظًى فَالْجَمْـــرُ صَارَ مِهَادِي
فَلَمْ أَسْتَطِعْ فِي اللَّيْلِ مَيْلًا لِمَضْجِعِي ... أَأَهْجَـــــعُ وَالنِّيرَانُ حَشْـــوُ وِسَـــادِي
رَعَـــــى اللهُ أَيَّامًـــا بِمُنْعَرِجِ اللِّوَى ... وَلَيْــلًا نَفَـــى فِيهِ الْوِصَالُ رُقَـــــادِي[2]

في هذه المقطوعة يصف العفيف معاناته من فراق محبوبه المتعالي، فيناجي الراحلين إلى حماه، سائلا إياهم أن يبلغوا له سلامه، وينبئوه بنار الجوى التي سكنت أحشاءه من فرط عشقه له واشتياقه للُقْيَاه، حتى حُرِّم على أجفانه الرقاد بعد أن استحال فراشه جمرا، واشتعلت وسادته نارا تحرق جسده المتعب، وتَحُول بينه وبين الراحة والسكينة. وفي هذا تعبير عن القلق الروحي الذي ينتاب الصوفي في خضم انتظاره وميض التجليات الإلهية.

ثم يتحسر في البيت الأخير على أيام الوصل ولياليه الهنيئة بمنعرج اللوى، حيث غمرته السعادة والفرحة فسلبت جفنيه لذة النوم، لكن هذه المرة سهاده لم يكن مضنيا كما في حالة الانفصال، بل هو سهاد ممتع مبهج. ومنعرج اللوى: «موضع يشير به العفيف إلى زمن القرب»[3]. فتوظيفه لهذه العلامة

[1] - عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص113.
[2] – عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص237.
[3] - يوسف زيدان، هامش التعليق على ديوان التلمساني، ص237.

(منعرج اللوى) إنما هو إشارة إلى افتقاده زمن القرب، وأيام الوصل السعيدة، وتحسره على انقضائها وتمني عودتها في الزمن الحاضر.

كما وردت هذه العلامة (منعرج اللوى) أيضا في شعر أبي مدين مرفقة بعلامات أخرى، حيث جاء في إحدى قصائده:

وَلَهِيبُ وَجْدٍ هَيَّجَتْهُ رَوْضَةٌ مِنْ أَجْلِهَا حُلَّتْ مِنَ الصَّبْرِ الْقُوَى
بَلْ زَادَ شَوْقِي لِلْحَبِيبِ وَرَامَةٍ وَالْأَبْرَقَيْنِ وَمَا لِمُنْعَرَجِ اللِّوَى
تَاللهِ مَا شَوْقِي لِطَيْبَةَ بَعْدَمَا زُرْتُ الْحَبِيبَ وَقِبْلَةً إِلَّا سِوَى
أَرْضٌ أَحَبُّ إِلَى الْعَلِيِّ مِنَ الْعُلَى نَزَلَ الرَّسُولُ بِهَا وَفِيهَا قَدْ ثَوَى
يَا تُرْبَةً مَا مِثْلُهَا مِنْ تُرْبَةٍ فِيهَا الشِّفَاءُ لِكُلِّ عَاصٍ وَالدَّوَا
يَا رَوْضَةً مَا مِثْلُهَا مِنْ رَوْضَةٍ يَا سَعْدَ مَنْ فِي جَنَّةِ الْمَأْوَى أَوَى[1]

يقول وفيق سليطين: «على الرغم من أن الحركة الصوفية تستند في حركتها ومعراجها إلى وسائط متنوعة، تسعفها في ارتقاء وجودها، وإحراز قدر من الانفتاح على العلو أو على الجانب الآخر من الوجود، الذي هو وحده حقيقي وحيوي، فإنها ترغب في تخطي الوسائط والنفاذ إلى ما بعدها، ليكون قيامها به وفيه وله».[2] يترجم ذلك طموح أبي مدين في المقطوعة لتجاوز الروضة الواقعية، التي رآها بعينيه فهيجت في داخله أشواقه لتلك الربوع (رامة، الأبرقين، جرعاء الحمى، الروضة الشريفة...)، إلى الحضرة القدسية الشريفة، حضرة العلو والمطلق.

«فالقصد إلى المجاورة والإقامة في المكان المقدس، يكشف بالطبع عن الرغبة في ولوج زمن آخر هو زمن الطهر والأبدية، الذي يقدمه المكان ويقف شاهدا عليه، ويمكن من معايشته والاتصال به» المرجع نفسه، ص301، فالمرجح إذن أن المستفاد من علامة الروضة هو دلالة فردوس الوجود الحق المفتقد، ومن هنا يكون الحنين إليها والرغبة فيها، حنينا إلى زمنها والرغبة في تأسيس وجود الذات داخل هذا الزمن الفردوسي المفقود، أو هو محاولة ابتعاث للحياة وللوجود على نحو ما كانت عليه بين يدي الخالق سبحانه في الزمن القديم الأول، حيث يذوب الجزء في الأصل، ويرجع الحادث إلى القديم، وتنعم أرواح الصوفية المعذبة باغترابها وحيرتها، بالراحة والسكينة، وبالتالي فإن كلا من رامة، والأبرقين، ومنعرج اللوى، وطيبة وغيرها ليست سوى إشارات إلى منازل القرب.

وهاهو عفيف الدين يعبر عن هذا الشوق إلى القرب، لكن من خلال توظيف علامة نجد فيقول:

(1) - أبو مدين، الديوان، ص173.

(2) - وفيق سليطين، موتيف الظعن في قصيدة التصوف، ص302.

يا برْقَ نجدٍ هل حَكَيْـــتَ فُؤادي في ذا التَّلَهُّبِ والخُفوقِ البادي
لولا اشتِراكُ هواكُما لم تَسْفَحا دَمْعَيْكُمـــا في سفْحِ ذاك الوادي[1]

فما أجمل تشبيهه خفقان قلبه واشتداد لهيب الشوق به، بخفقان البرق وانتفاضه، فاضطرابهما باد للعيان لا يملكان إخفاءه، جلي كجلاء نور البرق في الليلة الظلماء، إذ «يسبغ على البرق صفة الحياة ويشركه معه في هذا العشق، فكلاهما يسفح الدمع في الوادي غير ذي الزرع. وفي مذهب وحدة الوجود كل شيء حي، ولا وجود إلا للحياة».[2] كما أبدع العفيف في البيت الثاني في المجانسة بين (تسفحا) بمعنى إراقة الدم، و(سفح) بمعنى أسفل الجبل.

وقد نسب البرق لنجد للدلالة على ما يشع عليه من كشوفات في قربه من الحضرة الإلهية، و"نجد" هو ما ارتفع من الأرض، ويطلق على القسم الأوسط من شبه الجزيرة العربية، وقد كانت الموطن القديم لكثير من القبائل العربية الكبيرة، وقد سميت تلك المنطقة نجدا لارتفاعها عن سهل تهامة المنخفض، يفصل بينهما الحجاز، وهو سلسلة جبال السروات، وقد سميت "بالحجاز" لأنها تشكل حاجزا بين نجد وتهامة. وتشكل نجد اليوم غالب منطقة الرياض، ومنطقة القصيم، ومنطقة حائل، والأجزاء الشرقية من مكة المكرمة. [3]

لقد مثلت تسميات الأماكن البدوية والحجازية وأرض الفتوحات، علامات ذات دلالات صوفية وطبيعة غنوصية، لما تحيل عليه من معاني القرب من الحضرة الإلهية، ومن ثم أحالها الصوفية إشارات وتلويحات مشوبة بالوجدان والمعرفة، فخطوا بها خطوات نحو تجريد ميتافيزيقي، يغوض فيما تنطوي عليه صورها من كيف حسي مفعم بالإيحاء. [4]

فلا غرابة في تقديس الشاعر نجدا، رمز العروبة، وحمى الحبيب، ومهبط الوحي الكريم، ولا عجب في تكرر وصفه في شعره، وارتباطه بالعُرْبِ، والنسيمات، والبرق، والأراك، والصبا...، فهاهو يتغنى بغرام ليلى العامرية وحبه الخالص لها فيقول:

عِصَابَـــةُ وَجْـــدٍ حُبُّ لَيْلَى شِعَارُهَا وَسُقْمُ الْغَـــــرَامِ الْحَاجِرِيِّ دِثَـــارُهَا
سَرَى الْبَرْقُ مِنْ نَجْدٍ فَلَاحَ اعْتِذَارُهَا فَبَرْقُ الْحِمَى النَّجْدِيِّ فِيهِ اقْتِدَارُهَا

[1] – عفيف الدين، الديوان، تح: زيدان، ص212_213.
[2] - هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص272.
[3] - ينظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، نسخة موقع الوراق، ص1240، و: نجد، دائرة المعارف البريطانية، الإصدار الحادي عشر، 1911.
[4] - ينظر: شعبان أحمد بدير، الرمز الصوفي واغتراب اللغة2، منتدى معابر، دراسة منشورة على الموقع الإلكتروني:
http://www.maaber.org/issue_march10/spotlights2.htm

إِذَا عَذَلَـــتْ فِي صَبْـوَةٍ حَاجِرِيَّةٍ بَدَا الْبَـرْقُ فِي نَجْدٍ فَلَاحَ اعْتِذَارُهَا[1]

هذه العصابة الصوفية العاشقة تتشارك هيامها بمحبوبها الأوحد، قد أضناها غرام ليلى فأضحى السقم يكسوها، ويجلل مظهرها، ولباس الغرام كناية عن دوام المحبة، إذ لبسهم العشق فلا يفارقهم أبدا، و«حاجر هو موضع أو منزل ينزل فيه الحجيج إلى مكة بالقرب من العقيق، وكنى بالغرام الحاجري لهذه العصابة بالطهارة، لأنها في طريقها إلى مكة، إلى الحج، يقول تعالى: «فلا رفث ولا فسوق ولا جدال في الحج»[2] ، فعفّتها في دثارها، ومرض الحب والحنين إلى موطن النبوة أو تجلي الألوهية مرض مقدس نزيه، وعندما يشع قبس الألوهية الذي أشار إليه ببرق نجد، يظهر عذر هذه العصابة الصوفية؛ لأن هذا البرق هو الضمانة لها وفيه الاقتدار، فإذا عُذِلَت هذه العصابة عن صبوتها الحاجرية (الميل إلى حب موطن النبوة والوحي)، يظهر البرق النجدي، وهو أيضا تلويح على فيض الجمال الغامر الذي يسوغ هذا الحب لتلك العصابة، ويبين للآخرين اللائمين عذر هؤلاء العاشقين».[3]

فـ"نجدٌ" تدل إذن على مواطن الحضرة الإلهية، والمقامات المحمدية، وكما احتضنت الأماكنُ الحجازية المقدسة الرسالةَ المحمدية في السابق، فهي جديرة كذلك بأن تهيّء الحيز المكاني الأمثل لتلقي الواردات الإلهية، بوصفها مواطن قدسية مباركة تعبق بشذى النبوة، وتشهد على الرابط النوراني الذي انعقد بالأمس بين الأرض والسماء.

وعن أثلاث نجد يقول:

غــزالُ الحـــيِّ من أثلاثِ نجدِ لوَجْهِكَ وِجْهَتي وهواكَ قَصْدي

ودينُك في مداومةِ التصابـــي عليَّ ولـــي وفي قَبْلي وعنـــدي

أحــن إذا تبسمـــــت النعامى معطّرةً بمَسْحَـــبِ ذيل هنــــدِ

وأصبو للصبا النجدي إذا ما سرى مــــا بيــن باناتٍ ورندِ[4]

فـ"الأثل" «شجر معروف، أغصانه شديدة التعقيد وورقه دقيق»[5]، و"أثلاث نجد" كناية عن أماكن الحضرة الإلهية، وتجلي النور المحمدي، ومن ثم فمصدر إشعاع وارداتها _ذي الجمال والكمال المطلق (غزال الحي)_ هو عشق الشاعر الأبدي ومقصده. وفي قوله: "قبلي" إشارة لى عالم الذر،

---

(1) – عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص121.

(2) - البقرة، الآية 197.

(3) - هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص274_275.

(4) – عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص214.

(5) - يوسف زيدان، هامش تح ديوان التلمساني، ص214.

(الأرواح) الذي سبق خلق الأجساد، فالشاعر دائم الوفاء لعهد المحبة الأزلي، وماض في ولائه لإقرار العبودية لله وحده، الذي قطعه على نفسه سابقا في عالم الأرواح.

فقد أشار في البيت الثاني إلى أن دين المحبوب (الله) هو في أن يبقى الشاعر شابا متصابيا لا يمل العشق، ولذا قال "دينك عليّ"، و"دينك لي" (لأجلي)، و"دينك عندي" حتى الآن. ووجه الجمال الرائع في بلاغة هذا البيت هو: وكأنه أراد التعبير عن الكثرة في التعبير اللغوي، أي عن كثرة الألفاظ بردها إلى الوحدة[1] . زيادة على الجناس اللطيف بين "وَجْه" و"وِجْهَة" في البيت الأول، وبين "أصبو" و"الصبا" في البيت الأخير.

أما "النعامى" فـ«من أسماء ريح الجنوب، سميت بذلك لأنها أبلُّ الريح وأرطبها، وقيل هي ريح تجيء بين الجنوب والصبا»[2] ، فالعفيف دائم الحنين لمعشوقه، تهيج أشواقُه إليه كلما هبت نسمات النعامى الزكية، ولامست خدَّه نفحاتُ الصَّبا النجدي، وفي إضافة الصبا لنجدٍ تحديدا إشارةٌ إلى مهبط الوحي وأرض الرسالة المحمدية، وسريان الصبا النجدي بين البان والرند يقصد به الشاعر النفحات الربانية المحملة بأنوار الكشوفات الإلهية، والمعبقة بشذا الأحبة (الذات الإلهية) الظاعنين.

وإلى عبق الأحبة يشير أيضا بقوله:

مَتَى زُرْتُمُ نَجْـدًا فَإِنِّـي أَرَاكُمُ تَضُـوعُ عَلَيْكُمْ نَفْحَةٌ مِنْ شَـذا نَجْـدِ
أَظُـنُّ حِمَى لَيْلَى حلَلْتُـمْ بِرَبْعِهِ فَضَـاع لَكُمْ مِنْهُ شَـذَا مَسْحَبِ البُرْدِ
عُرَيْبٌ لَهُمْ عِنْدِي رِعَايَةُ عَهْدِهِمْ وَمَا عِنْدَهُمْ لِـي نَقْضُ عَهْدٍ ولَا عَقْدِ[3]

لقد أضاف كلمة "حمى" إلى "ليلى"، التي يلوح بها على الذات الإلهية، ليشير إلى مكة المكرمة، مهبط الوحي ومهد الرسالة المحمدية، فهو لا يمل تصوير شوقه الدائم لبلوغ حضرة المحبوب المطلق، ووصف عشقه العظيم لكل ما يتعلق به من كلام، أو طيب، أو مكان أو أي رابط يذكره بجماله الأسمى، وبعبق كشوفات الماضي الجميل.

ونلاحظ في البيت الثالث ذكر الشاعر للفظ "العرب" مصغرا (عريب)، وهو لفظ غالبا ما يشير به إلى مهد الرسالة المحمدية، وما يحتوي عليه من الأماكن المقدسة، مما يجعله مناسبا للإشارة به إلى

[1] - ينظر: هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص274.
[2] - ابن منظور، لسان العرب، مج3، ص677.
[3] – عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص201.

الحضرة الإلهية، ومكمن الأرواح الطيبة، فالعرب بالتالي إشارة إلى الذات الإلهية والمقامات المحمدية[1] ، يؤكد ذلك قوله في موضع أخر:

عُــرْبَ نَجْدٍ مِنَّـــا قَتَلْتُمْ فَرِيقًا وَفَرِيقًا بِلَحْظِكُمْ تَأْسِـــــرُونَا

مَاتَ مِنْ هَجْرِكُمُ سَمِيرُ هَوَاكُمْ فَاطْلُبُوا اليَوْمَ سامِرًا تَهْجُرُونَا[2]

فالتلازم القائم في شعر العفيف بين لفظة العرب وأسماء الأماكن المقدسة، دليل واضح على المعنى الباطني العرفاني لها، والمقطوعة التي بين أيدينا تؤكد ذلك، "فعرب" تشير إلى الذات الإلهية، و"عريب" بالتصغير تدل على الوحي، وتجلي النور المحمدي بالواردات الإلهية.

وقد بلغ عشق الصوفية للذات المطلقة، أن أسكنوها مُهَجَهُمْ، ولم يسمحوا لمخلوق بأن ينازعها هذه المكانة، حتى أنهم ليشعرون بالغيرة إن ذُكِرَ لهم أن ديار هذه المعشوقة تقع بعيدا عنهم في حمى الجرعاء، يقول العفيف:

إذا قُلْــتَ بالجَرْعَـــاءِ حَلَّت قِبَابُهَا تَغَـــارُ قُلُوبٌ فِي حَشَاهُنّ دَارُهَـــا

مِنَ العُرْبِ أَمَّا الدّمْعُ فَهُوَ مِيَــاهُهَا وَأَمَّــا هَــوَى عُشَّاقِهَا فَهُوَ نَـــارُهَا

إِذَا ابْتَسَــمَ الْبَرْقُ اليَمَانِيُّ خِلْتَــهَا تَأَلَّقَ أَلْمَــاهَـــا وَحُـــلَّ إِزَارُهَـــا

سَرَى عُرْفُهَا مِنْ رَامَةَ فَتَأَرْجَحَتْ رِيَاضُ خَزَامِــهَا وَفَــاحَ عَــرَارُهَا[3]

فخيام محبوبهم المتعالي مضروبة بديار العرب الغرّاء، بينما مسكنه الحقيقي ومقامه الفعلي إنما في قلوب عاشقيه من الصوفية، ولأنه لابد للمقيم بأرض ما من ماءٍ ونارٍ ليستقيم عيشه، فإن مصدر ماء معشوقهم هو دمع هؤلاء العاشقين الحزانى، وأما مصدر ناره فهو لظى عشقه المضطرم في أحشائهم، والغرض من هذا التعبير كما هو واضح المبالغة في وصف مقدار عشق الصوفي وهيامه بربه.

و"الجرعاء" مؤنث "أجرع"، وهو مكان فيه حجارة أو بعض حجارة، لذلك أشار بها العفيف إلى «مقام المجاهدات النفسانية والمكابدات الإنسانية في طريق الله»[4]، لما فيها من وعورة وقساوة، وحين يضيفها الشاعر إلى الحمى فللدلالة على حمى الحضرة الإلهية، فحلول قباب هذه المعشوقة بالجرعاء (وهي أرض عربية) قصد به الشاعر الإشارة إلى الرسالة المحمدية، أما البرق اليماني فيدل على

---

(1) - ينظر: شعبان أحمد بدير، الرمز الشعري واغتراب اللغة في المنظور الصوفي، مرجع سابق.

(2) – عفيف الدين، الديوان، تح: عاصم الكيالي، ص119.

(3) – عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص121.

(4) - عبد الغني بن إسماعيل النابلسي، بدر الدين الحسن بن محمد البوريني، شرح ديوان ابن الفارض، جمعه الفاضل رشيد بن غالب اللبناني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ج2، ص28.

الجمال الإلهي الأقدس، الذي يستنير الكون قاطبة بفيضه كلما انكشف شعاع من تجلياته، والذي عبر عنه الشاعر بالابتسام.

ويقول في أبيات أخرى موظفا ذات العلامة (الجرعاء):

نَاشَدْتُــكِ اللهَ يَا رُوحِي اذْهَبِي كَلَفًــا بِحُبِّ قَوْمٍ عَنِ الْجَرْعَاءِ قَدْ ذَهَبُوا

لَا تَسْأَلِيــهِمْ ذِمَــــامًا فِــي مَحَبَّتِهِمْ فَطَالَمَــا قَدْ وَفَــا بِالذِّمَّـــةِ الْعَرَبُ

هُمْ أَهْـــــلُ وُدِّي وَهَذَا وَاجِبِــي لَهُمُ وَإِنَّمَــا وُدُّهُمْ لِــي فَــهُوَ لَا يَجِبُ[1]

لقد لوح العفيف بالجرعاء على مقامات القرب من الله، فعبر في المقطوعة عن افتقاده لحظات الوصل التي ولت، وعودته إلى حالة الاغتراب الذي لا ينتهي، فنبرات الحزن التي تكلل الأبيات، توحي بما تكابده نفس الشاعر من الاحساس بالحرمان والحزن لبعد الحبيب، فهو يناشد روحه القلقة الممزقة أن تذوب وجدا، وتموت عشقا (والموت رمز للفناء) في سبيل هذا المحبوب المطلق، الذي فارقها وبالغ في الهجران، فالشوق يحفزها للقاء، ويهيئها للكشوفات، فالعفيف يقرن الفناء دوما بالموت، بل يجعل الموت واجبا على المريد، إذ يقدم روحه للحق طواعية وعن رضى، عساه يرضى ويجود بالوصال. كما يوصي روحه بألا تسأل هذا الحبيب أن يترفق بحالها ويتساهل معها، فهو يستعذب الذل وينشد العذاب، لأن الحيرة والشوق عند الصوفية هما عين الهداية، لذلك طلب الشاعر منها الزيادة، وآثر التمسك بالصبر الذي يمكنه من تحمل الحرمان حتى يحدث التلاقي.

ومن شعره أيضا عن الشوق قوله:

مَا هَبَّ مِنْ نَحْوِكُمْ نَسِيمُ صَبَا إِلَّا وَأَذْكَــى بِمُهْجَتِــي لَهَبَــا

وَلَا شَـــدَا مُطْرِبٌ بِذِكْــرِكُمْ إِلَّا وَنَادَى الْمَشُوقُ وَأَطْــرَبَا

وَلَا تَذَكَّــــرْتُ عِيشَةً سَلَفَتْ بِالْخِيــفِ إِلَّا وَقُلْتُ وَا حَرَبَا

لَا نَالَ مِنْكَ الْمَشُــوقُ بُغْيَتَهُ إِنْ كَانَ يَوْمًا إِلَى سِوَاكَ صَبَا

يَا حَبَّـــذَا لَوْعَتِـــي عَلَيْكَ وَيَا بُشْرَايَ إِنْ مِتُّ فِيــكَ مُكْتَئِبَــا[2]

الخيف: ما انحدر من غلظ الجبل أو ارتفع من مسيل الماء، ومنه سمي مسجد الخيف في منى، والخيف المشار إليه في الأبيات هو بطحاء مكة ، وقد كنى به الشاعر عن مقام الهيبة والجلال في حضرة القرب من الله المتعالي، والبطحاء موضع قبول الفيض الإلهي[3] ، والأبيات في مجملها تعبير

---

[1] – عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص108.

[2] - المصدر نفسه، ص125.

[3] - ينظر: النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج1، ص150.

عن معاناة الشاعر من الفقد والبعاد، فهي تنطق بمعاني الصدق والشفافية عن تجربة ارتقائية نقية، عايشها عفيف الدين في الموت المعنوي أو الفناء، الذي تتعطل أثناءه إرادة المحب، وتغيب بشريته بإبعاد جميع السوى، فتتلاشى الحجب، وتتماهى ذات السالك في محبوبه بلسان القرب، وتلك سعادة الصوفي القصوى ولذته العظمى.

لقد تفنن الشاعران في استدعاء نموذج القصيدة الطللية، واعتنيا بإسقاط مواجيدهما وحيرتهما وحنينهما على المشهد الدرامي لمنازل الأحباب، وقد كانا دائمي الحنين إلى الأماكن المقدسة، وإلى أرض الحجاز والفتوحات بصفة عامة، فبرزت أسماؤها في المدونة، لتعكس ما يتنازع روحيهما الحيرى من إحساس بالفقد والإغتراب، الذي كان يدفعهما دوما للتطلع إلى الترحال والسياحة، للبحث عن مواطن الصفاء، ومنازل الروح، فنطقت قصائدهما بالسفر والإعداد للرحيل، والحادي، والعيس، والظعن، والراحلة، وهي في مجملها إشارات وتلويحات على شوق الصوفي وافتقاده زمن الكشوفات، وعلى مواطن الحضرة الإلهية، وأماكن تجلياتها.

فالشاعر/الصوفي لا ييأس ولا يهدأ له بال، في بحثه الدائم عن مواطن الأمان والطمأنينة، وهذا ما يفسر توقه المستمر للترحال وشغفه بالأماكن المقدسة لتضمنها دلالة الحضرة الإلهية، مما يجعلنا نجزم بأن ما في المدونة من وصف للرحلة بتفاصيلها، ووقوف الشاعر على منازل الأحبة، لم يكن تقليدا للشعراء القدامى، ولا جريا على منوالهم، بقدرما كان تجسيدا للشعور النفسي الدائم بالاغتراب، وسعي الصوفي الحثيث لنيل الوصل وتحقيق القرب من الله سبحانه وتعالى.

الفصل الخامس

سيميائية الخمرة ودلالاتها العرفانية

أولا- تمهيد:

تعد الخمرة من أهم وأكثر المواضيع الصوفية تجليا، وأوفرها لصوقا بالخطاب الشعري الصوفي، وقد رأينا في فصل سابق كيف عبّرت نصوص الغزل الصوفي - اعتمادا على معاني الغزل الإنساني، وبمسميات ليلى ونماذجها- عن عشق الذات الإلهية، وعن جمالها وكمالها وبيان صفاتها المطلقة، أما حينما يسعى الصوفي للحديث عن الحب ذاته، والتعبير عن أحواله وآثاره، فهو يعمد إلى توظيف السكر والخمرة، لتجسيد معاني الذهول والفناء والاستغراق مما ينازله من حالات الوجد الباطن، وما يعتريه خلالها من نشوة خاصة نتيجة تلقيه أسرار المعرفة الربانية.

أ. الخمرة في التراث الشعري العربي:

والخمرة ليست بالموضوع الطاريء على الشعر التراثي؛ إذ لها من القدم ما لهذا الموروث نفسه، بل إن لها عمقا تاريخيا يمتد إلى ما قبل الشعر الجاهلي؛ إذ تروي الأساطير القديمة أن الإنسانية عرفت الخمر منذ نشأتها الأولى، ووصلت في بعض البيئات إلى حد التقديس، حتى أن اليونانيين جعلوا لها إلها سمّوه "باخوس" كما تصوره الأساطير الإغريقية. [(1)]

لقد اعتاد العرب الجاهليون شرب الصهباء، وأسهب شعراؤهم في وصفها والتغني بها، وتفاخروا بالتهالك على احتسائها، حيث ارتبط هذا النوع الشعري بمجالس اللهو والترف والمجون، ورغم أن القبيلة العربية «ظلت ترفض الخمر، وتعنف شاربها إلى حد التنصل منه، وذلك لما يرتبط بالخمر من فساد وبطالة ومجون، لم تكن لتقر عليه أحدا».[(2)] غير أنه شاع بينهم التباهي «بهذا الفعل الاستثنائي ذي النزعة الرجولية أو الارستقراطية»،[(3)] ففي معلقة عنترة بن شداد نلمس افتخاره باحتسائه للخمر، ونراه يضيف الشرب إلى قائمة سماته البطولية، فيقول:

وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ الْمُدَامَةِ بَعْدَمَا رَكَدَ الْهَوَاجِرُ بِالْمَشُوفِ الْمُعْلَمِ
بِزُجَاجَةٍ صَفْرَاءَ ذَاتَ أَسِــرَّةٍ قُرِنَتْ بِأَزْهَرَ فِي الشَّمَالِ مُفَدَّمِ[(4)]

---

(1) - ينظر: محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، مصر، ط1، 1963، ص483.

(2) - محمد يعيش، شعرية الخطاب الصوفي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سايس، فاس، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم1، 2002، ص162.

(3) - يوسف سامي اليوسف، ابن الفارض شاعر الحب الإلهي، دراسة في شعره وتصوفه، دار الينابيع للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1994، ص57.

(4) - عنترة بن شداد، الديوان، شرح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004، ص16.

وبمجيء الإسلام، كانت الخمرة من جملة المحرمات التي نهت الشريعة السمحة عن إتيانها، فتراجع الشعر الخمري، وتقلصت نصوصه، لعزوف الشعراء عن الخوض فيه، لينتعش من جديد في العصر الأموي، ويستعيد تألقه وذيوعه، على يد شعراء كان الأخطل أبرزهم بلا منازع.

ولم تأخذ الخمرة حقها من الوصف والتعبير الأدبي المتعمق والمتقن إلا في العصر العباسي، حيث جعلت من الشعراء أسرى وعبيدا لها، حتى إنهم في حديثهم عنها يصورونها كأنها معشوقة تفانوا في حبها، واستطاعت هي أن تأسر قلوبهم وتسخرهم لها.[1] فقد استكمل الشعر الخمري تطوره ونضوجه في هذا العصر، نتيجة الرخاء والاختلاط الحضاري الذي ساد الدولة الإسلامية وقتها. إذ شاع المجون وانتشرت مجالس اللهو، ما شكل مناخا مثاليا لذيوع هذا النوع الشعري وتطوره.

وقد ورث شعراء العصرين الأيوبي والمملوكي الميراث الفني في وصف الخمرة عن سابقيهم، إذ كثرت عوامل الاغتراب النفسي والاجتماعي حينها، فاتخذ كثير من شعراء هاتين الحقبتين من الخمر ملاذا، إذ شغفوا بوصفها والاستغراق في عالمها، هربا من الواقع، فكما لاذ الصوفية إلى عالمهم الباطني، لاذ شعراء الخمر بعالمهم الحسي، يتفيأون في ظلال اللذة، وينشدون الراحة المفقودة في عالم الكؤوس والأقداح، فكانت لهم في الشعر الخمري صولات وجولات، وظهرت في قصائدهم بعض المعاني الجديدة التي لم تخطر على بال من سبقهم في هذا الفن.[2] وقد استلهم الصوفية من أساليب الشعراء القدامى في قصائدهم الخمرية، وتوسلوا بالخمرة في التعبير عن مواجيدهم، وأقاموا لها شأنا عظيما، وبالغوا في التغني بها، ومنحوها أبعادا ذوقية ودلالات عرفانية، عبرت بامتياز عما بلغوه من أحوال، وما جنوه من ثمرات التجلي، فأعطوا لهذا الفن العريق نفسا جديدا، وبلغوا فيه شأوا بعيدا يصعب الإغضاء عنه.

ب. الخمرة في الشعر الصوفي:

وظف شعراء الصوفية علامة الخمرة منذ القدم، حيث تعود البواكير الأولى لورودها في تراثهم إلى القرن الثاني للهجرة، يؤكد هذا الزعم دوران مصطلحات تنتمي إلى هذا الحقل الدلالي (كالسكر والصحو) بين متصوفة الطبقة الأولى وقبلهم، وتعتبر رابعة العدوية (ت 180هـ) - شهيدة العشق

---

[1] - ينظر: عثمان موافي، التيارات الأجنبية في الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2،1991، ص312.

[2] - أحمد سيد محمد، الشخصية المصرية في الأدبين الفاطمي والأيوبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1992، ص222.

الإلهي ورائدة الشعر الصوفي- أول من استخدم الخمرة في الشعر الصوفي، إذ لوحت من خلالها إلى المعرفة والحب الإلهي[1]، تقول:

كَأْسِي وَخَمْرِي وَالنَّدِيمُ ثَلَاثَةٌ وَأَنَا الْمَشُوقَةُ فِي الْمَحَبَّةِ رَابِعَــه
كَأْسُ الْمَسَرَّةِ وَالنَّعِيمُ يُدِيرُهَا سَاقِي الْمُدَامِ عَلَى الْمَدَى مُتَتَابِعَه
فَإِذَا نَظَرْتُ فَلَا أَرَى إِلَّا لَــهُ وَإِذَا حَضَرْتُ فَلَا أَرَى إِلَّا مَعَه[2]

ظهرت الخمرة في شعر الصوفية بمسميات شتى، والملاحظ أن النصوص الشعرية الصوفية الأولى لم تذكر الخمر بلفظ صريح، بل «تجلت في ذكر الشرب مفردا، أو مضافا إلى مفردة الحب، وفي ذكر الصبوح، وعقار اللحظ، والسكر مفردا أو مضافا للوجد، والساقي والكأس، كما ذكروا المزج، مع إبداء ميل لربط مفردة السكر بالمحو، انطلاقا من غلبة البنية الثنائية على الأحوال، وما يسترعي النظر في هذه العناصر الأولية ندرة استعمال الخمرة حتى القرن الخامس تقريبا».[3] والمرجح أن سبب ذلك هو تحرج الصوفية من ذكر الخمرة صراحة، لأن هذا اللفظ «كان من أشد الألفاظ استدعاء للحرمة الدينية، وأكثرها نبوا في الأسماع، لذلك وجدنا التسميات البديلة للخمرة مرتبطة في أغلب الأحيان بقرائن، تدل على أن هذا الشراب المسكر، ليس إلا شرابا معنويا، ينبثق عن حالة وجدانية، إثر تلقيها واردا إلهيا قويا، من طبيعته أن يثير النشوة، والطرب، والالتذاذ».[4]

ولم تظهر الخمرة في الغزليات والخمريات عند غير الصوفية بمثل ذلك الغنى والإبداع والإجادة والنضوج والانسيابية، كما بدت في أشعارهم (الصوفية) في المحبة، ومن النماذج الشعرية الخمرية التي رويت عن الصوفية الأوائل، ما ينسب إلى أبي يزيد البسطامي (ت261هـ) أنه قال: إن لله شرابا يسقيه في الليل قلوب أحبابه، فإذا شربوه طارت قلوبهم في الملكوت الأعلى حبا لله تعالى، وشوقا إليه، ثم أنشد:

سَقَانِي شَرْبَةً أَحْيَا فُــــــؤَادِي بِكَأْسِ الْحُبِّ مِنْ بَحْــرِ الْوِدَادِي
فَلَوْلَا اللهُ يَحْفَـــظُ عَارِفِيـــــهِ لَهَامَ الْعَارِفُونَ بِكُـــــــلِّ وَادِي[5]

وينسب لأبي بكر الشبلي (ت334هـ) قوله:

---

[1] - ينظر: يوسف هادي بور نهزمي، المرأة والخمرة رمزان في الشعر الصوفي، مجلة التراث الأدبي، جامعة آزاد الإسلامية في كرج، إيران، السنة الثانية، العدد السادس، ص187.

[2] - ينظر: عبد الرحمن بدوي، شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1962، ص173.

[3] - أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص337.

[4] – المرجع نفسه، ص337.

[5] – ينظر: عبد الرحمن بدوي، شطحات صوفية، دار القلم، بيروت، ط3، 1978، ص210.

الْغَيْبُ رَطْبٌ يُنَادِي يَا غَافِلِيــنَ الصَّبُــوحْ
فَقُلْتُ أَهْلًا وَسَـــهْلًا مَا دَامَ فِي الْجِسْمِ رُوحْ[1]

وتبقى هذه النصوص مجرد نتف ومقطوعات، إذ «لا نظفر في تلك البواكير الشعرية الأولى بخمريات مطولة، وإنما ظهرت هذه المطولات في زمن متأخر إلى أواخر القرن الرابع الهجري»،[2] وقد احتفى صوفية القرنين السادس والسابع الهجريين بالخمر، ولوحوا بها على المحبة الإلهية، أو المعرفة والحقيقة، وربما باتت عندهم تكوينا عرفانيا يشيرون به إلى مقاصدهم الصوفية ومواجيدهم الروحية، مستفيدين في هذا الإطار من شعراء الخمر الحسية، وعلى رأسهم الشاعر العباسي أبو نواس.[3]

ويعد عمر بن الفارض أبرز الشعراء الذين أبدعوا في فن الخمرة الصوفية، وله قصيدة خمرية ذائعة الصيت، يقول في مطلعها:

شَرِبْنَا عَلَى ذِكْرِ الْحَبِيبِ مُدَامَــــة سَكِرْنَا بِهَا مِنْ قَبْلِ أَنْ يُخْلَقَ الْكَرْمُ[4]

تعد هذه القصيدة بحق نموذجا لاكتمال الرموز الخمرية في الشعر الصوفي بشكل عام، وقد نبه النابلسي وهو واحد من شراحها إلى أن خمريته مبنية على اصطلاح الصوفية، فإنهم يذكرون في عباراتهم الخمرة بأسمائها وأوصافها، ويريدون بهما ما أدار الله على ألبابهم من المعرفة أو من الشوق.[5]

ج. الخمرة في الشعر الصوفي المغربي:

للخمرة الصوفية حضور مميز عند شعراء المغرب، فقد سايروا فيها أهل السلوك على اعتبار أن موضوعات الأدب الصوفي هي تراث مشترك بين القوم، فانطلقوا كغيرهم من الإطار الفني التقليدي للخمريات، وحذوا حذو أبي نواس، فأكثروا من وصف الخمرة وخرجوا بها عن ماديتها المعروفة إلى التجريد، وعبروا من خلالها عن لذة الحب الإلهي وإشراق المعرفة الربانية على قلوبهم المتعطشة الوالهة، وخرجوا بمفرداتها عن المألوف المبتذل، فشحنوها بإيحاءات ودلالات جديدة وعميقة، كما

---

(1) - عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، دت، ص324.

(2) - عاطف جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، ص359.

(3) - ينظر: وفيق سليطين، صالح نجم، ازدواجية الأنا والآخر في التكوينات الرمزية لشعر الخمر الصوفية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، العدد الثاني عشر، شتاء 1391هـــ، ش/2013م، ص41-42.

(4) - بدر الدين الحسن بن محمد البوريني، عبد الغني بن إسماعيل النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، جمع: الفاضل رشيد بن غالب اللبناني، ضبط وتصحيح: محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص245.

(5) - عاطف جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، ص366.

أضافوا لصفاتها وآثارها المعروفة في الشعر الخمري التقليدي، صفاتا وآثارا أخرى ارتقت بها إلى العالم العلوي المطلق، لتدعم كلها متظافرة المعنى الجوهري الأشمل للخمرة الروحية.

وقد برز في هذا الفن نخبة من الشعراء المبدعين، ممن أثْرَوا أساليبه ووسعوا جوانبه، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر، إضافة إلى أبي مدين وعفيف الدين التلمسانيين:

- **أبو محمد عبد الحق بن ربيع البجائي** (ت 675هـ): من شعره الذي وظف فيه الخمرة العرفانية قصيدته الرائية التي نذكر منها:

سَفَرَتْ عَلَى وَجْهِ الْجَمِيلِ فَأَسْفَرَا وَبَدَا هِلَالُ الْحُسْنِ مِنْهَا مُقْمِــــرَا

وَدَنَتْ فَكَاشَفَتِ الْقُلُوبَ بِسِرِّهَا وَسَقَتْ شَرَابَ الْأُنْسِ مِنْهَا كَوْثَرَا[1]

ويعلق الباحث عبد الحميد هيمة على القصيدة فيقول: «في هذا النص يهيب الشاعر بلغة العشاق العذريين وبلغة السكر التي عهدناها في شعر الخمرة، فقد حفل النص بصور حسية متنوعة ولكنها تحمل دلالات تشير إلى العرفانية الصوفية»،[2] ولم يخف الغبريني إعجابه برائية البجائي، فقال معلقا: «وهذه القصيدة حسنة المعنى، قدسية المبنى، وقد وقع الحديث معه في حديث مقتضياتها، ونظم مفرداتها بمزدوجاتها... وسمعت كثيرا من أهل العلم يثنون عليه، ويقولون إنه لم يكن في وقته بمغربنا الأوسط مثله».[3]

- **أبو عبد الله محمد بن أحمد بن الصباغ الجذامي** (من صوفية القرن السابع الهجري): شاعر وشاح عاش في القرن السابع الهجري، إبان حكم الخليفة الموحدي أبي حفص عمر المرتضى، وابن الصباغ أحد الذين أهملهم تاريخ الأدب، ونسيتهم كتب التراجم،[4] وله ديوان شعر يضم عددا كبيرا من القصائد والمخمسات والموشحات، تدور في أغلبها حول المديح النبوي، والزهد، والتصوف، والتشوق والحنين إلى البقاع المقدسة، وتذهب الباحثة نور الهدى الكتاني إلى أن ابن الصباغ «يعد السباق إلى إخضاع الموشحات لغرض الزهد والتصوف، سبق بذلك ابن عربي والششتري لكونه نظم أكبر عدد من الموشحات الدينية»،[5] لكن المؤكد أنه لم يسبق في ذلك أبا مدين التلمساني، الذي عاش قبله في القرن السادس الهجري وفي ديوانه موشحات عدة في معاني صوفية مختلفة. وعلامة الخمرة حاضرة في

---

(1) - أبو العباس أحمد بن أحمد الغبريني، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، ص87.

(2) - عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي في الشعر المغربي القديم، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد الخامس، مارس 2006، ص220.

(3) - الغبريني، عنوان الدراية، ص88.

(4) - ينظر: مقدمة تحقيق ديوان ابن الصباغ الجذامي، للمحققين: محمد زكريا عناني، وأنور السنوسي، دار الأمين للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1999، ص أ- ب.

(5) - نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عهد الموحدين، ص81.

شعر ابن الصباغ؛ فقد وردت في كثير من المرات في نصوصه بأسلوب بارع، دل على عمق ونضوج توظيف هذه العلامة لديه، من ذلك قوله:

سَرَتْ لِلْوَفَا عِنْدِي جَنُــــوبٌ وَشَمْــأَلُ فَهَزَّتْ غُصُونَ الْعِطْفِ وَاتَّصَلَ اللُّطْفُ
وَطَافَ بِكَأْسِ الْوَصْــلِ سَــــاقِي وِدَادِهِ وَدُرُّ حُبَابِ الْأُنْسِ مِنْ فَوْقِهَا يَطْفُــــــو
أَلَا فَاشْرَبُوا صِرْفًا وَوَالُـــــوا دَؤُوبَــهَا فَبِالصِّرْفِ وَالتَّدَآبِ يَنْكَشِفُ الْكَشْـــفُ[1]

وقد يفرد لموضوع الخمرة قصيدة بأكملها، كما في حائيته التي قال في بعض أبياتها:

وَإِذَا سَكَرْتَ بِنَبْرَةِ الْحُـــبِّ الَّتِي تَهْدِي السُّرُورَ وَتُذْهِبُ الْأَرْوَاحَــــا
فَاذْهَبْ لِحَيِّهِمْ وَلُذْ بِجِنَابِهِـــــــمْ وَاجْعَلْ سَمَاعَكَ فِي الْوُجُودِ صِيَاحَا
لَا لَوْمَ لِلسَّكْرَانِ فِي شَرْعِ الْهَوَى إِنْ فَاهُ بِالسِرِّ الْمَصُونِ أَبَـــاحَــا[2]

وشعره -حسب جامع ديوانه وهو مجهول الإسم- فصيح الألفاظ فائقُها، عذب المعاني رائقُها،[3] وفيه من الحرارة والصدق والرقة ما يضفي عليه مسحة من الجمال، فضلا عن بعض الومضات التي تتألق فيه من حين لآخر. [4]

- **أبو الحسن علي بن عبد الله الششتري** (ت668هــ): تعد الخمرة من أهم الموضوعات في شعره، وفيها كتب قصائد فريدة استوحى مبانيها من الخمريات العباسية، وشعره كما وصفه الغبريني: «في غاية الانطباع والملاحة، وتواشيحه ومقفياته ونظمه الزجلي في غاية الحسن»،[5] وقد أكدت نور الهدى الكتاني أن أبا الحسن الششتري أول من استخدم الزجل في موضوع التصوف. [6] غير أني أناقض رأي الباحثة من جديد؛ ذلك أن أبا مدين الغوث - وهو أسبق زمنيا من الششتري- قد ترك في ديوانه قصائد ومقطوعات زجلية في التصوف، أغلبها في السكر الصوفي والحب الإلهي. ومن جميل نصوص الششتري في الخمرة الإلهية، قصيدة "الخرقة والخمرة" التي جاء في بدايتها:

تَأَدَّبْ بِبَابِ الدَّيْرِ وَاخْلَعِ النَّعــــْلَا وَسَلِّمْ عَلَى الرُّهْبَانِ وَاحْطُطْ بِهِمْ رَحْلَا
وَعَظِّمْ بِهِ الْقِسِّيسَ إِنْ شِئْتَ حَظْوَةً وَكَبِّرْ بِـــهِ الشَّمَّاسَ إِنْ شِئْتَ أَنْ تَعْلَا[7]

---

[1] - ابن الصباغ الجذامي، الديوان، ص39.
[2] - المرجع نفسه، ص26.
[3] - ينظر: مقدمة جامع الديوان، ص 4.
[4] - ينظر: مقدمة التحقيق، ص(ل).
[5] - الغبريني، عنوان الدراية، ص210.
[6] - ينظر: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عهد الموحدين، ص281.
[7] - أبو الحسن الششتري، الديوان، ضبط ودراسة وتعليق: محمد العدلوني الإدريسي، سعيد أبو الفيوض، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص59.

وهي قصيدة من عيون شعر الششتري، تفوح بعبق النشوة العظمى، والتلذذ بما يحصل للمتصوف المتحقق من معارف، تتداخل فيها الإشارات الصوفية؛ وتتمازج الدلالات الخمرية بالرموز المسيحية، لما فيها من وصف الأديرة، والكنائس، والشماميس، والرهبان والصلبان...[1]

- محمد بن عمر بن خميس التلمساني (ت708 هـ): كان نسيج وحده في الشعر، زاهدا، عاملا في السياحة والعزلة، من فحول الشعراء، وأعلام البلغاء، ومكانه من العلوم غير منكر،[2] وغالبا ما يمزج يمزج التصوف بأغراض أخرى، كقصيدته التي مدح بها "أبا زيان بن سعيد بن يغمراسن" سلطان بني عبد الواد، وقد امتزجت فيها معاني المدح بمعان صوفية أبرزها الخمرة، يقول في بعض أبياتها:

قُمْ نَطْرُدُ الْهَـــمَّ بِمَشْمُولَـــةٍ تَقْصُرُ اللَّيْلَ إذا اللَّيْلُ طَـالْ
وَعَاطِهَا صَفْـــرَاءَ ذِمِّيَـــةً تَمْنَعُهَا الذِّمَّةُ مِنْ أَنْ تُنَـــالْ
كَالْمِسْكِ رِيحًا وَاللَّمَى مَطْعَـمًا وَالتِّبْرِ لَوْنًا وَالْهَوَا فِي اعْتِدَالْ[3]
اعْتِدَالْ[3]

وأسلوب ابن خميس رائق فائق بديع، وكان أقدر الناس على اجتلاب الغريب، لكن الألفاظ الغريبة التي كان يأتي بها، لم تكن لتخل بمعانيه وأسلوبه، بل كانت تزيده رونقا وجمالا، وتعكس قدرته الفائقة على التصرف في اللغة. [4]

لقد نظم شعراء المغرب نصوصهم الرائقة في الخمرة العرفانية، في خضم حالات وجدانية مشحونة واستثنائية، نبعت من خصوصية التجربة العرفانية التي خبروها، ومن خصوصية الخمرة العرفانية ذاتها، وقد أبدع أبو مدين وعفيف الدين التلمسانيين مطولات ومقطوعات مفعمة بنشوة مشاهدة الجمال الإلهي، ومطالعة تجلياته المبهرة، تحلق بقارئها في فضاء المطلق النوراني، في إطار تجربة إنسانية متفردة، تسعى لربإ صدع الانفصام، والعودة بالإنسان إلى أصوله الأزلية المفقودة.

---

[1] - ينظر: سليمان العطار، الخيال والشعر في تصوف الأندلس: ابن عربي، أبو الحسن الششتري وابن خميس التلمساني، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981، ص330 وما بعدها، ومحمد العدلوني الإدريسي وسعيد فيوض، تعليق على هامش: ديوان أبي الحسن الششتري، أمير شعراء المغرب والأندلس، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص61.

[2] - ينظر: أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تح: يوسف الشيخ الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1998، ج6، ص295.

[3] - المرجع نفسه، ج6، ص299.

[4] - ينظر: الطاهر توات، ابن خميس شعره ونثره، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص182.

ثانيا- سيميائية الخمرة في المدونة:

اهتم أبو مدين التلمساني بالخمرة الصوفية، فوقف عند معانيها العرفانية كثيرا في شعره، وقد وردت في سياقات مختلفة يصب جلها في باب الغزل الإلهي، أما أطول قصائده في هذه الموضوعة فهي خمريته التي بلغ تعداد أبياتها الخمسين، وقد استوفى في شعره الحديث عن كل متعلقات الخمرة وطقوسها، وصفاتها ومصادرها وآثارها... في قالب تلويحي موحي.

كما حضرت هذه الموضوعة بقوة في شعر عفيف الدين التلمساني، فلا تكاد تخلو قصيدة له من ذكر أو إشارة لها ولمعانيها ومتعلقاتها، فقد تغنى العفيف بخمرة المعرفة الإلهية، وتوغل في حقيقة السكر، الذي يقود إلى معرفة الحقيقة وفهم سر الجمال العلوي، وسرح في معانيها بخياله ليبث فيها مواجيده، ويترجم ذوقه الصوفي وما بلغه من مراتب وأحوال.

ويلجأ الصوفي إلى الخمرة للتعبير عن آخر مرحلة يمر بها في تجربته الروحية، بينما يستعين بالغزل، والطلل، والرحلة والحنين في شعره لوصف مراحل سابقة؛ ذلك أن «جل هذه الموضوعات تعبر عن مراحل الغياب، بينما تكاد تكون موضوعة الخمر وحدها هي التي يعبر بها المتصوفة عن مرحلة الحضور»[1]، وقد عبر أبو مدين عن حاله في هذه المرحلة (الحضور)، وعن غيبته في الجمع عما سوى الحضرة، واللذة التي حصّلها من مكاشفة التجليات والمعارف الرحمانية، وتذوق حلاوة المحبة الإلهية، فقال:

قَدْ لَاحَ لِي مَا غَابَ عَنِّي وَشَمْلِي مَجْمُوعٌ لَا افْتِرَاقا
جَمْعُ الْعَوَالِمِ رَفَعْتُ عَنِّي وَضَوْءُ قَلْبِي قَد اِسْتَفَاقــا[2]

ويعبر عفيف الدين عن نشوة الوصل، وفرحته بإشراق التجليات بقوله:

وَاصَلُونِي بَعْدَ بُعْــدِي وَرَعُوا سَالِفَ عَهْــدِي
وَعَلَى رَغْمِ الْحَسُــودِ أَنْجَزُوا بِالْوَصْلِ وَعْدِي
يَا سُرُورِي بِالتَّدَانِـــي يَا هَنَا حَظِّي وَسَعْــدِي
جَادَ لِي بَدْرِي بِوَصْلٍ يَا هَنَائِي نِلْتُ قَصْدِي[3]

---

[1] - مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل، ص96.
[2] - أبو مدين، الديوان، ص227.
[3] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص210.

وأول ما يبرز في تعامل الشاعرين مع علامة الخمرة من خصائص، اعتمادهما على المعجم التراثي لتعابير وألفاظ شعر الخمرة الحسية، واستنادهما في وصفها إلى مسميات الخمرة الحقيقية وأجوائها ومتعلقاتها؛ من مجالس الشرب، والساقي، والكأس، والشراب، والنديم، والغناء، والسكر، والقيان...، غير أنهما غيّرا من هوية تلك الصور المستعارة، وجرداها من بعدها المادي، وأسقطا عليها طابعا تلويحيا عرفانيا خالصا، تبرز دلالاته من خلال السياق، أو من خلال قرائن قد تكون مبثوثة في ثنايا النصوص.

أ. دلالات أسماء الخمرة:

ظهرت الخمرة في التراث الشعري العربي بمسميات شتى، بما يلائم لونها وأثرها وكميتها ومادتها، وقد استعارالصوفية تلك الأسماء ووظفوها في أشعارهم، للتعبير عن معاني عرفانية وذوقية خاصة، فهي الصفراء والصهباء والقهوة، وهي الحميا والراح والشمول، وهي السلافة والمدامة والصبوح، والخندريس والقرقف والخرطوم... [1]، غير أن تلك المسميات باعتبارها علامات أو وحدات سيميائية، تختلف في دلالتها الرمزية الصوفية رغم اتفاقها في معناها العام؛ فهي وإن كانت جميعا لا تخرج عن كونها تحيل على معنى المشروب المسكر ذاته المعروف بالخمر، غير أن توظيف الصوفي لكل تسمية منها لا يأتي اعتباطا أو من قبيل التقليد أو التنويع في المفردات، بل يأتي استنادا إلى ما تحمله تلك العلامة دون سواها من شحنات تعبيرية، ودلالات روحية عرفانية، سنحاول فيما يأتي استنباطها، وتبيان مدى استفادة الشاعر منها في ترجمة تجربته الروحية المتميزة، بخصوصيتها ومنحاها العجائبي.

أ.1. الخمرة:

الخَمْرُ لغة: التغطية والمخالطة والستر، وهي الشراب المسكر المعروف، سميت بذلك لأنها تركت فاختمرت، واخْتِمَارُها تغير ريحها، وقيل: سميت بذلك لمُخَامَرَتِها العقل، والمُخامَرَة المقاربة والمخالطة، ويجوز فيها التذكير والتأنيث فنقول "خمر" و"خمرة"، وتطلق الخمرة في الغالب على عصير العنب المُخَمَّر، والعرب تسمي العنب خَمْرًا، والخَمْرة الرائحة الطيبة، وهي كل ما سترك من شجر أو جبل أو بناء أو غيرها، وهي أيضا جماعة الناس وكثرتهم، يقال: خامَر الناس أي زاحمهم، كما تدل على الحقد، والاستحياء، وعلى الهبة والتمليك، والخُمْرَة حصير صغير من سعف النخل يُسْجَد عليه.[2]

عليه.[2]

---

[1] - ينظر: وفيق سليطين وخالد نجم، ازدواجية الأنا والآخر في شعر الخمرة الصوفية، ص43.

[2] - ينظر: جمال الدين بن منظور الإفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط2، د ت، المجلد الرابع، ص254، مادة "خمر".

تكرر ذكر لفظ الخمرة في ديوان أبي مدين أكثر من خمس عشرة مرة، بينما يقل ورودها عند عفيف الدين بالنظر إلى حجم الديوان ومقارنة ببقية مرادفاتها كالمدام والراح مثلا، يقول أبو مدين في نونيته الخمرية:

هِيَ الْخَمْرُ لَمْ تُعْرَفْ بِكَرْمٍ يَخُصُّهَا ... وَلَمْ يُجْلِهَا رَاحٌ وَلَمْ تَعْرِفِ الدُّنَا
عَرَفْنَا بِهَا كُلَّ الْوُجُودِ وَلَمْ نَـــــزَلْ ... إِلَى أَنْ بِهَا كُلَّ الْمَعَارِفِ أَنْكَرْنَا[1]
أَنْكَرْنَا[1]

"هي الخمر"، إعلان مباشر تملؤه الثقة من الشاعر أن المشروب الذي غيبه عن نفسه، وعن العالم المحسوس، فعرف بحقائقه اللهَ والوجود، هي الخمر، هكذا، بلفظ معرّف صريح، ولا يمكن تسميتها بغير هذا الاسم؛ إذ هي المسكرة التي تخامر (تخالط) العقول، وتذهب بالألباب، وتسكر الحواس، وتبعث في شاربها نشوة لا تقاس لذتها بغيرها من اللذات، غير أن أبا مدين ينفي عن هته الخمرة صفات الشراب المسكر المعروف، وكأنه بصدد الإلغاز في مغزى هذا المشروب الغامض العجيب؛ اسمها "خمر" لكنها ليست بخمرة عادية؛ لم تعصر من كرم، ولم يُجْلِها راح، ولا احتواها دن، أصولها روحانية، وأوصافها ربانية، بها عرفنا الوجود حقا، وبها أنكرنا من عرفنا وألفنا من الناس، وبذا تؤول دلالة الخمرة في الشاهد أعلاه إلى معنى المعرفة الإلهية، وما تتضمنه من العلوم والحقائق العرفانية والفيوضات الرحمانية، التي هي مصدر حيوية وعنفوان التجربة الصوفية، فهي "رحيق المعرفة"، و"خمرة البال" أو "خمرة أهل التقى" على حد تعبير أبي مدين، إذ يقول:

دَارَتْ عَلَيْنَا كُيُوسْ ... مِنْ خَمْرَةِ الْبَالِي
وَلَا تَطِيبُ النُّفُوسْ ... إِلَّا بِأَمْثَالِـــــي[2]

وقوله في القصيدة نفسها:

مِنْ خَمْرِ أَهْلِ التُّقَى ... إِسْقِيونِي يَا نَاسْ

....

مَاهِي بِثَمْنِ الْفْلُوسْ ... وَقَـــدْرُهَا غَـــالِي[3]
غَـــالِي[3]

---

[1] – أبو مدين، الديوان، ص164.

[2] - المصدر نفسه، ص211.

[3] - المصدر نفسه، ص212.

والبال: الحال والشأن، والأمر ذو البال أي الشريف يحتفل له ويهتم به، والبال القلب والنفس، والخاطر، ورخاء العيش، والأمل، والبالة والبال: القارورة والجراب، وقيل: وعاء الطيب والمسك، والبالة أيضا: الرائحة والشمة... [1]

وأهل التقى: من يتقي عقاب الله، ومن يعمل من الخير ما يؤدي إلى مغفرته سبحانه، والتقى والتقوى والتقية واحد. [2]

فهي غذاء العقول والأرواح، وهي خمرة الحديث عند عفيف الدين:

يَطُوفُ عَلَيْهَا خَمْرَةٌ مِنْ حَدِيثِهَا فَيَأْخُذُ حَدُّ السُّكْرِ مِنْهَا قَدِيمُهَا[3]

والخمرة الحلال:

خَمْرَةٌ حلَّتْ وَلَـــوْلَا أَخْذُهَـــــا مِنْ يَدَيْ سَاقِيهِمُ كَانَتْ حَرَامَا[4]

وهي المنزه سكرُها عن كل عيب أو تحريم:

وَبِخَمْرَةِ الْمُعْفَى الْمُنَزَّهِ سُكْرُهَا عَنْ كُلِّ طَافِحَةِ الْحُبَابِ إِلَى الْفَمِ[5]

فكثيرا ما ترد مفردة "الخمرة" عند الشاعرين مضافة، وذلك للتمييز بينها وبين الخمرة الحسية، فهي - كما في الشواهد أعلاه- خمرة الحال والقلب والنفس والخاطر، وهي الخمرة الحلال النبيلة الشريفة ذات الشأن فلا تقدر بثمن، فكلها منافع ومباهج، إذ لا تسبب لشاربها أي أذى أو مضرة، يشربها الخاصة من الناس (الصوفية) الأتقياء الأصفياء. ولعل أبرز ما يميزها أنها شراب المحبة الإلهية، منشؤها العشق والشوق والوله بجمال المحبوب المطلق، يقول أبو مدين بلسان أهل الطريق:

فَإِنَّا إِذَا طِبْنَا وَطَابَتْ نُفُوسُنَا وَخَامَرَنَا خَمْرُ الْغَرَامِ تَهَتَّكْنَا[6]

ويقول في إحدى قصائده الزجلية:

اِسْقِنِي يَا سَاقِي الْمُدَامْ صَافِي الْمَنَاهِلْ
خَمْرًا تَهِيجُ الْغَـــرَامْ لِمَنْ هُوَ عَاقِلْ[7]

وفي المعنى ذاته يقول العفيف:

وَإِذَا سُقِيتَ الصِّرْفَ مِنْ خَمْرِ الْهَوَى إِيَّاكَ تَغْفَلُ عَنْ جَمَالِ السَّاقِي[1]

---

(1) - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد الحادي عشر، ص74، مادة"بول".
(2) - ينظر: المرجع نفسه، المجلد الخامس عشر، ص401، مادة "وقي".
(3) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو206.
(4) – المصدر نفسه، ص208.
(5) – المصدر نفسه، ص219.
(6) - أبو مدين، الديوان، ص163.
(7) – المصدر نفسه، ص216.

وقريب من ذلك قول ابن الفارض:

سَكِرْتُ بِخَمْرِ الْحُبِّ فِي حَانِ حَيِّهَا وَفِي خَمْرِهِ لِلْعَاشِقِينَ مَنَافِعُ[2]

فدلالة الخمرة في هذه الشواهد تحيلنا على جوهرها الأساسي، كعلامة سيميائية ذات دلالة صوفية خاصة، أي حقيقتها الباطنية التي تعني «شراب المحبة الإلهية، الناشئة عن شهود آثار الأسماء الجمالية للحضرة العلية، فإنها توجب السكر والغيبة بالكلية عن جميع الأعيان الكونية».[3] والأغلب أن هذا ما جعل العفيف لا يكاد يفوت نصا في شعره عن الخمرة إلا ويحتفي فيه بالجمال الإلهي المطلق، وهو أيضا ما دفع أبا مدين في خمريته إلى الحديث عن تجليات صفات الجمال والجلال الإلهيين، مباشرة بعد ذكره للخمرة، فيقول:

مُشَعْشَعَةٌ يَكْسُو الْوُجُودَ جَمَالُهَا وَفِي كُلِّ شَيْءٍ مِنْ لَطَافَتِهَا مَعْنَى

....

أَبْدَتْ لَــنَا فِي كُلِّ شَيءٍ إِشَارَةً وَمَا حُجِبَتْ إِلَّا بِأَنْفُسِنَا عَــــنَّا

فَلَمْ تُطِقِ الْأَفْهَامُ تَعْبِيرَ كُنْهِــهَا ولَكِنَّهَا لَاذَتْ بِأَلْطَافِهَا الْحُسْــنَى

....

مَوَانِعُنَا مِنْهَا حُظُوظُ نُفُوسِــنَا فَإِنْ قُطِعَتْ عَنَّا إِلَيْهَا تَوَاصَــلْنَا

تَجَلَّتْ دُنُوًّا وَاخْتَفَتْ بِمَظَاهِــرٍ وَحَلَّتْ فَمَا أَغْنَى وَدَقَّتْ فَمَا أَسْــنَا

وَمَا الْكَوْنُ إِلَّا مَظْهَرٌ لِجَمَالِــهَا تَرَاءَتْ لَنَا فِي كُلِّ شَيْءٍ بَدَا حُسْنًا[4]

الأبيات برمتها تتمحور حول تجلي الجمال الإلهي في الصور والكائنات، وقد خصص له الشاعر كل هذا الحيز من قصيدته الخمرية، لكون مشاهدة جمال المحبوب المطلق هي الباعث على حالة الدهش والذهول، التي عبر عنها الصوفية بالسكر، وقد ظهر هذا الجمال في صورة الحسن المطلق المتنوع المظاهر (أبدت لنا في كل شيء إشارة، تجلت دنوا واختفت بمظاهر، وما الكون إلا مظهر لجمالها)، فالحسن الذي أشار إليه أبو مدين (تراءت لنا في كل شيء بدا حسنا) إنما هو صورة الجمال الإلهي المتجلي في الوجود، «فإذا كان الجمال المطلق هو أسماء الله وصفاته، وكل ما في الوجود من صور الحسن إنما هي تجليات لهذا الجمال، فإن وجود صور الحسن المتنوعة هذه ليس وجودا قائما

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص160.

(2) - عمر بن الفارض، الديوان، ، شرح: البوريني والنابلسي، ج2، ص346.

(3) - المرجع نفسه، ج2، 246.

(4) - أبو مدين، الديوان، ص166،165.

بذاته، وإنما هو وجود من حيث الإضافة إلى الجمال الإلهي، الذي أعار الحسن إلى كل الموجودات، فكان وجودها وجودا مجازيا معارا من الله خلال تجليات جماله سبحانه وتعالى».[1]

وذلك ما أشار إليه العفيف في الأبيات:

سَكِرْتُ وَمِنْ شَمَائِلِهَا شَمُولِي وَمِنْ وَجْنَاتِهَا آسِـــي وَوَرْدِي
مُحَجَّبَةٌ وَلَكِنْ فِي ضَمِيـــرِي بِمَوْطِنِ صَبْوَتِي وَمَحَلِّ وُدِّي
وَأَشْهَدَنِي تَذَكُّرُهَا جَمَـــالًا أُنَزِّهُ وَصْفَهُ عَنْ كُلِّ حَـــدِّ[2]

ويرى الجيلي أن الجمال المطلق والجلال المطلق، لا يكون شهودهما إلا لله وحده، أما في عالم الخلق فلا يتجلى الله بتجل مطلق، فلا طاقة للمخلوقات بظهور الجمال المطلق، الذي يدهش سناه العقول، ولا مقدرة لهم لقبول تجلي الجلال المطلق الذي تتمحق له التراكيب، ومن هنا كانت معظم تجليات الحق تعالى جامعة بين أسمائه وصفاته الجمالية، وبين أسمائه وصفاته الجلالية، ومن هنا قال الصوفية: "لكل جمال جلال ولكل جلال جمال".[3] فلذلك تجلت هذه الخمر (الحقيقة) بشكل متفرق (مشعشعة) على المخلوقات، كتفرق أشعة الشمس على الأرض، فهي تغمر الكائنات بدفئها ونورها، دون أن تؤذيها بحرارتها الشديدة، ونورها الباهر في حال اجتماعها، وهذا ما قصده أبو مدين بقوله: "فلم تطق الأفهام تعبير كنهها..."، فالذات المطلقة على الرغم من قربها الشديد منا، غير أن أفهامنا قاصرة عن إدراك كنهها، لاحتجاب القلوب بالجسوم (ما حجبت إلا بأنفسنا عنا، محجبة، موانعنا منها حظوظ نفوسنا...)؛ إذ تمنع عوائق البدن، وسطوة الشهوات المحجوبين بأنفسهم عن إدراك الحكمة، وشهود الحقيقة العليا، لذلك نجد الصوفي يكابد ألوان الرياضات والمجاهدات، في سبيل التجرد من ثلاث حجب رئيسية ومهمة في رحلته نحو معشوقه المطلق هي:

الأول: حجاب الأفعال: حيث يصل فيه المتصوف إلى مرتبة لا يرى فيها أفعاله، ويراها أفعال الكمال المطلق، بل ولا يلتفت حتى إلى أفعاله الشخصية، وهنا تتكشف حقيقة الفعل الإنساني له، ويعبر عنه بمصطلح "المحو".

الثاني: هو التجرد عن "حجاب الصفات"، حيث يفنى العبد عن صفاته وخصائصه فلا يلتفت إليها، وينكشف له أن هذه الصفات عارية لا وجود لها، ويعبر عنه بمصطلح "الطمس".

---

(1) - يوسف زيدان، عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988، ص155.

(2) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص252.

(3) - ينظر: يوسف زيدان، عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية، ص157.

الثالث: هو حجاب الذات وهو الأرقى، حيث لا يلتفت إلى ذاته فضلا عن أفعاله وصفاته، فيجتاز حجاب الأنا، حيث (كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام)، ويعبر عنه بمصطلح "المحق".[1]

وتعبر الخمر عند الشاعرين عن دلالة الحظوة والهبة والتمليك، كما في أبيات أبي مدين:

يَا مَعْشَرَ الْفُقَـــــرَا طَبِيبِي حَكِيـــمْ
أَطْلَعْنِي عَالْحَضْرَة كَانَ لِي نَدِيـــمْ
سَقَانِي مَزِيدْ خَمْرَة مِنْ خَمْرٍ قَدِيمْ[2]

وفي قول عفيف الدين:

وَمِلْتُ سُكْرًا وَلِمْ لَا وَمِنْكُمْ كَانَ شُرْبِـــــي
وَقَدْ سَقَانِي حَبِيبِـــي وَخَصَّنِي دُونَ صَحْبِي[3]

فحين يحصل الرضا ويتحقق القبول، تشرق تباشير الوصال، فيغدق الحق بكرمه المطلق ألوان العطايا والمنن على عبده البار المخلص، ويخصه بأنفس الكنوز وأغلاها على الإطلاق؛ أسراره الكونية الروحانية، ومعرفته النقية النورانية، التي هي غاية المنى وأقصى ما يطمح إليه إنسان، فالخمرة هبة الرحمن التي يختص بها من يشاء من عباده، وهي دليل محبته ورضاه الذي لا يفوز به إلا الخاصة من الأصفياء المقربين.

أ.2. المدام:

المُدام والمُدامَة: من أسماء الخمرة، سميت بذلك لأنها داومت الظرف الذي انتبذت فيه، بمعنى إدامتها في الدن زمانا حتى سكنت بعدما فارت، وقيل: سميت بذلك لعِتقها، فكل شيء سكن فقد دام، وتسمى الخمر مُدامًا إذا كانت لا تنزف (تنفذ) من كثرتها، والمُدام: الخمرة التي يدوم السكر بعد شربها فهي أشد الخمور إسكارا، أي الذي يتسلط على الشارب، والمُدام: المطر الدائم، والدِّيمَة: مطر يكون مع سكون، لا رعد فيه ولا برق، يدوم يوما وليلة فأكثر، وأدام الأمر واسْتَدامَهُ: تأنَّى فيه وواظب عليه، ودَوَّمَ الشيء: أداره في الجو.[4]

---

[1] - ينظر: طالب عيسى (مدير المركز الثقافي البغدادي)، رحلة الصوفي الأولى، مقال منشور على موقع طواسين للتصوف والإسلاميات، 2015، على العنوان الإلكتروني:

http://tawaseen.com/?p=1888

[2] - أبو مدين، الديوان، ص220.

[3] - عفيف الدين، الديوان، تح، يوسف زيدان، ص130.

[4] - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني عشر، ص213، مادة "دوم".

وردت لفظة المدام في شعر أبي مدين خمس مرات؛ جاءت في اثنين منها دالة على العتق والقدم، وقوة التأثير وذلك في قوله:

وَتَرَانِي بَيْنَ الدِّنَانْ نَفْــــــنَى شَاخِصًا العِــيَانْ
فَقَدْ سَقَانِي سَاقِي الْمُدَامِ خَمْرَةَ قَبْلَ كَوْنِ الزَّمَانْ[1]

وقوله في الثانية:

قُمْ يَا نَدِيمِ إِلَى الْمُدَامَةِ وَاسْقِنَــــا خَمْرًا تُنِيرُ بِشُرْبِهَا الْأَرْوَاحُ
أَوَ مَا تَرَى السَّاقِي الْقَدِيمَ يُدِيرُهَا فَكَأَنَّهَا فِي كَأْسِهَا الْمِصبَاحُ[2]

فليس غريبا أن يدلل الشاعر بالمدام على قدم المعرفة الإلهية وأثرها الشديد في العارف؛ إذ أن الدوام وشدة التأثير هما جوهر المدامة الحسية، الذي يميزها عن غيرها من أنواع الخمور، كما رأينا في التحديد اللغوي، «فالمتصوف على اتصال دائم بمعبوده (الحبيب)، وهو دائم الذكر له، حتى لكأنه يجد في ذلك ما يبعثه على النشوة والسكر، وحال المحبة... تقتضي هذا السكر الروحي ».[3]

فمدام أبي مدين نقية نورانية، تخترق الخلايا وتعبث بالأوصال، أزلية سرمدية باقية، لا بدايات ولا حدود لها، مخلدة في ذاكرة التكوين، تنتشي بها الروح وتتألق، وتتماهى بها في تجليات الصفات الإلهية المطلقة، ولهذا جاءت المدام في الشاهدين التاليين، كعنصر أساسي في جو اللذة والبهجة والتهتك في حان الأنس والفناء، يقول أبو مدين:

زَارَنِي مُنْيَتِي وَزَالَ الْبَــــاسْ وَسَمَحْ بِالْوِصَالْ
وَحَضَرْ حَضْرَتِي وَدَارَ الْكَاسْ وَبَلَغْتُ الْآمَــالْ
وَشَرِبْنَا وَطَابَتِ الْأَنْفَــــــاسْ مِنْ مُدَامٍ حَلَالْ[4]

ويقول في الشاهد الثاني:

أَيُّ مُدَامٍ وَنَدِيمٍ وَخُـــــــمَارْ وَطَرَبْ وَغِــنَا
فِي رِيَاضٍ تَبَسَّمَتْ أَزْهَــارْ وَنَارَتْ لَــــنَا
وَالطُّيُورْ فِي مَنَابِرِ الْأَشْجَارْ تَخْطُبُ بَيْنَــنَا[5]

(1) - أبو مدين، الديوان، ص201.
(2) - المصدر نفسه، ص112.
(3) - نور الدين دحماني، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الصوفي، مجلة حوليات التراث، كلية الآداب والفنون، جامعة مستغانم، العدد الثاني، 2004، ص31.
(4) - أبو مدين، الديوان، ص197.
(5) - المصدر نفسه، ص197.

فكل عناصر هذه الصورة التي تجسد معنى اللذة والاغتباط الشديدين، إنما هي «تجليات إلهية لحاسة الذوق والعيون في كل صورة تكون، لأنها مخلوقاته المعدومة الظاهر فيها بحضرة وجوده المعلومة»[1]. فما أعجبها من مدامة يحل شربها، وتعظم لذتها، فلا تضاهيها نشوة أو غبطة في الوجود، إنها اللذة المستديمة التي تنشأ عن محبة العاشق المحترق، لمعشوقه السخي، فيحصل بفضلها الاتصال بأسرار الملكوت الأعلى، إذ تنكشف الحجب وتتجلى الحقائق، فيرى العاشق جمال محبوبه الأزلي، ويعاين نوره الرباني، جزاء له على صدق محبته، ونقاء سريرته، يقول أبو مدين:

يَا لَائِمِي فَلَا مَــــــلَامْ حِبِّي مُوَاصِــلْ
اِسْقِينِي يَا سَاقِي الْمُدَامْ صَافِي الْمَنَاهِــلْ
خَمْرًا يُهِيجُ الْغَـــــرَامْ لِمَنْ هُوَ عَاقِلْ[2]

وفي إضافة الساقي إلى المدام إشارة إلى الذات المطلقة؛ فالساقي هو الذي يدير الشراب على الندامى، وبمعنى عرفاني: الذي يهب العارفَ العلوم اللدنية والأسرار العلوية، التي تفعل بمن حُصِّلَت له فعل الخمرة بشاربها.

وردت المدامة في شعر العفيف أكثر من سبع عشرة مرة، بدلالات مختلفة، منها ما تقاطع مع نظيرتها في شعر أبي مدين، ومنها ما اختلف؛ فقد أشار بها إلى قدم المعرفة الإلهية فقال:

شَرِبْتُ مُدَامَ نُعْمَى مِنْ قَدِيمٍ مُرَوَّقَةٍ وَلَيْسَتْ ذَاتُ دُرْدِي[3]

وقال أيضا:

إِنَّ الَّتِي كُنْتُ أَهْوَاهَا بِكَاظِمَةِ وَكُنْتُ أُنْضَى إِلَيْهَا عِيسَ أَسْــفَارِي
دَنَتْ فَأَلْفَيْتُهَا أَدْنَى إِلَى خَلَدِي مِنِّي وَأَقْرَبَ مِنْ سِرِّي وَإِجْــهَارِي
وَنَاوَلَتْنِي كُؤُوسًا مِنْ مُدَامَتِهَا قَدِيمَةً لَمْ تَكُنْ فِي عَصْرِ عَصَّارِي[4]

إن في نسبة المدام إلى "نُعْمَى" دليل على الحظوة والفوز والنعمة العظمى، التي خصت بها الذات الإلهية (نعمى) عاشقَهَا المستهام؛ فالنُّعْمى: هي اليسر وسعة العيش، والرغد والدعة، وهي الإكرام والإحسان،[5] فمدام نعمى لا شك وأنها مميزة وذات قيمة عالية، لا تتاح إلا لألي الشوق الموصوفين

[1] - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص106.
[2] - أبو مدين، الديوان، ص216.
[3] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص234.
[4] – المصدر نفسه، تح: العربي دحو، ص107.
[5] - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني عشر، ص579، مادة "نعم".

بالذوق، فهي الصافية (مروّقة) المعتقة، السرمدية، يفوق قدمها قدم الوجود ذاته، مدام المعرفة القديمة، والأسرار الربانية الأزلية التي تنفلت من حدود الزمان والمكان. فلها الأسبقية ولها الأبدية، والديمومة؛ تديم صحو شاربها ونشوته بها:

وَفِيهِ سَقَانِي مَنْ أُحِبُّ مُدَامَــةً فَمِنْهَا إِلَى يَوْمِ التَّوَاصُلِ نَشْوَتِـــــي[1]

مُدَامٌ يُدِيمُ الصَّحْوَ إِدْمَانُ شُرْبِهَا وَإِنْ أَسْكَرَتْ صِرْفُ الْعَقَارِ عَقَارُهَا[2]

وكما استعار العفيف سمة الديمومة من معاني المدام اللغوية، للتعبير عن دوام المحبة، استعار كذلك سمة القوة وشدة التأثير، فيقول مثلا:

أَفْقَرَتْ رَسْمَكَ الْمُدَامَةُ صِرْفًــــا فَاسْمُ فَخْــــرًا إِذَا بَــدَّلَــتْ أَسْمَــــاكَا[3]

مُدَامَةٌ مَنْ يَغِبْ يَحْضُرْ بِحَضْرَتِهَا وَمَنْ يَضِلّ بِهَا يُهْـــدَى إِلَى السُّبُــــلِ

تِلْكَ الَّتِي كَلَّتِ الْأَفْهَامُ عَــنْ دَرْكِ الْإِدْرَاكِ مِنْ عَصْرِهَا فِي الْأَعْصُرِ الْأُوَلِ

لَوْلَا مُرُورُ صَبَا نَجْدٍ بِجَانِبِهـــــَا مِنَ الْمُحِبِّينَ مَا عُدَّتْ مِنَ الرُّسُــــــلِ[4]

إنْ أَوَّلْنَا دلالة المدامة في الشاهد الأول على أنها المحبة الإلهية، يصير معنى افتقار الرسم: النحول والسقم، وهو من آثار اشتداد سطوة العشق على السالك، أما إذا اعتبرنا أن دلالة هذه العلامة (المدامة) هي المعرفة الأزلية، يصير معنى الافتقار حينها: المحو والغياب، أي انفصال وجود السالك عن بعده المادي، وتخليه التام عن عالم السوى، فإن أثمرت جهوده وتحقق له الفناء، حُقَّ للعارف حينها أن يزهو بسموه ويفتخر.

أما في الشاهد الثاني، فيشير الشاعر إلى حالتي الغياب والحضور؛ فالغياب بتلك المدامة هو عين الحضور، والضلال بها هو عين الاهتداء، فقوتها وشدتها قلبت معاني الأضداد؛ فأضحى الغياب حضورا، والحضور غيابا، والضلال هدى، والهدى ضلالا. وفي المدام تلويح في المقطوعة على الحقيقة المحمدية، فيقول إن الأذهان قد عجزت من سالف الأزمان عن فهمها، وإدراك قدمها وأزليتها، فعقول البشر القاصرة، لن تنال شيئا من تلك المعرفة الخاصة بالذات المطلقة، أو تفهم كنه الحقيقة المحمدية، إلا إن أذنت الذات الإلهية وتكرمت، فأخذت بأيديهم لتنير عقولهم - التي تغشاها حجب الجهل الكثيفة - بجزء من تلك المعرفة.

---

[1] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص156.

[2] - المصدر نفسه، تح: العربي دحو، ص123.

[3] - المصدر نفسه، ص163.

[4] - المصدر السابق، ص187.

وفي البيت الأخير يوضح التلمساني كل ما سبق، فيتحدث عن ريح الصبا، وهي « الريح تهب من جهة الشرق، وعند الصوفية: هي النفحات الرحمانية الآتية من جهة مشرق الروحانيات، وهي الدواعي الباعثة على الخير. وقيل: هي صولة الروح واستيلاؤها بطريقة تجعل الشخص يصدرعنه شيء موافق للشرع والعقل».[1]

ويبين التلمساني أن «هذه الحقيقة المحمدية لولا (مرور صبا نجد) - وهي رمز للنشر الإلهي لروح القدس حامل الوحي- بساحتها، لما تحقق ظهورها، وآمن بها المحبون، وهم الصحابة الأوائل الذين منّ الله عليهم بمنحته الربانية، فصدقوا بفطرتهم هذه الحقيقة وآمنوا بها».[2]

ويدخل العشق في نطاق الاستحكام وقوة التأثير، فهو كالمدام في استفحالها وسيطرتها:

كَأَنَّمَا حُبُّـــــكَ لِي مُدَامَــــــةٌ مَشْمُولَةٌ تَـــدِبُّ فِي الْمَفَاصِـــــلِ[3]

وحين يستحكم العشق فيستبد بوجدان المحب العاشق، يظل يرقى به ويسمو حتى يبلغ مرتبة الفناء، فيصير معشوقه هو لذته ومدامه:

فَرُحْتُ بِهِ بَلْ رَاحَ بِي وَتَرَدَّدَتْ بِهِ حَالَتِي مَا بَيْنَ مَــــــاحٍ وَثَابِــتِ
فَهَا أَنَا مَيَّاسُ الْمَعَاطِفِ رَافِــــلٌ بِبُرْدِي وَمَنْ أَهْوَى مُدَامِي وَحَضْرَتِي[4]

المدام مضافة هنا إلى ياء المتكلم، وفي الجملة "من أهوى مدامي" حصر؛ أي "لا مدام لي إلا الحبيب"، وقد شبه من يهواه بالمدام، لاقتضاء السكر بحضرته ومشاهدة تجلياته، أي أضحى نور الجمال الحق مدامي، ومسكري، ونشوتي العظمى في الحياة، بل وكل وجودي و(حضرتي)، فأنّا أبصر، أعاين معاني تجلياته الربانية التي تسكر العارفين فيغيبون عن ملاحظة كل شيء عداه، فبفنائي عن نفسي وعن السوى، لم أعد أشعر إلا بوجود الحق محيطا بي، ولم أعد مدركا إلا لكينونته المفردة المثبتة، التي تجعل كل ما سواها عدما.

وعن ذاك الجمال المسكر يقول في إحدى قصائده الجميلة:

يَا ذَا الَّذِي بِمُدَامِ رِيقِهِ مُنْتَشَى أَنَا عَبْدُ رِقِّكَ شِئْتَنِي أَوْ لَمْ تَشَا
يَا أَهْيَفَ الْقَدِّ الَّذِي قَامَتْ لَــهُ الْأَغْصَانُ تَعْظِيمًا لَهُ لَمَّا مَشَـــى
وَقَفَتْ وَهَمَّتْ بِالسُّجُودِ فَعَاقَهَا سَهْوٌ لِأَنَّ جَمَالَ حُسْنِكَ أَدْهَشَا[5]

---

[1] - عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص1075.

[2] - هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص307.

[3] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص188.

[4] - المصدر نفسه، تح: يوسف زيدان، ص156.

[5] - المصدر السابق، تح: العربي دحو، ص128.

لقد انفتحت أبواب النورانية والسعادة على مصراعيها، أمام هذا العاشق المجذوب، المأخوذ بجمال محبوبه المدهش، فأضحى سجيناً حراً، يتماهى مع تجليات الصفات الإلهية، وجمال الحضرة والحالة الصوفية التي سكر بها، ليصوغ مدامة عشقه الخاصة والمنقطعة النظير.

أ.3. الراح:

الرَّاح: من أسماء الخمرة، وهي أجود أنواعها، قيل: سميت بذلك لأنها تكسب صاحبها الأريحية، أي خفة العطاء (البذل)، لأنها تفتح راح البخيل فيصبح كريما[1]، والرَّاح: الارتياح (ضد التعب)، ووجدانك الفرج بعد الكربة، والراح: جمع الراحة: وهي كف اليد، والرَّوْح: الرحمة، والفرح والسرور، وبرد نسيم الريح، وهي أيضا النشاط والخفة، والرُّوح: النفس، وقد جاء في تفسير الروح في قوله تعالى: «فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ»،[2] على قراءة من ضَمَّ الراء: الحياة الدائمة التي لا موت معها، والرَّوْح والرِّيح: نسيم الهواء، ويوم راح: شديد الرِّيح. [3]

تستحوذ علامة "الراح" على النسبة الأعلى من حيث ورود الوحدات السيميائية، في حقل أسماء الخمرة في ديوان عفيف الدين التلمساني، حيث قارب تعداد تكراراتها الثلاثين مرة، بينما اكتفى أبو مدين بذكرها أربع مرات في ديوانه، جاءت في مجملها دالة على الارتياح والطمأنينة والنشوة والسرور؛ وقد اقترنت في المقطوعتين التاليتين بلفظة الساقي، مما جعل الخطاب يأتي في شكل مناجاة عذبة رقيقة بين الشاعر والساقي، يقول:

أَنَا يَا مُدِيرَ الـــــــرَّاحْ		أَفْنَانِي الْغَرَامْ
وَيُومْ نَرَاكْ نَرْتَـــــــاحْ		يَا بَدْرَ التَّمَامْ
وَجْهُكَ يُغْنِي عَنْ مِصْبَاحْ		لَيْلَةْ الظَّلَّامْ[4]

ويقول أيضا:

سَكِرَ جَمِيعُ أَهْلِ الْهَوَى		يَا سَاقِيَ الرَّاحْ
هَذَا انْعَكَفْ هَذَا انْتَوَى		هَذَا فِي الْأَفْرَاحْ
لِكُلِّ امْرِيءٍ مَا نـــوَى		وَالسِّرَّ قَدْ بَاحْ[5]

---

[1] - ينظر: سليمان حريتاني، الخمرة وظاهرة انتشار الحانات ومجالس الشرب في المجتمع العربي الإسلامي (الموقف من الخمرة)، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996، ص8.

[2] - الواقعة، من الآية 89.

[3] - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني، ص456، مادة "روح".

[4] - أبو مدين، الديوان، ص219.

[5] - المصدر نفسه، ص217.

تضمنت الراح في الشاهد الأول معنى الارتياح والرضى والطمأنينة، الناتج عن إشراق أنوار الشهود على قلب العاشق المضنى، المتعطش للوصال الذي هو طب دائه وعلاج أسقامه، بينما أشار بها الشاعر في الشاهد الثاني إلى دلالة النشوة والسكر، من ارتشاف الندامى راح المعرفة والمحبة الإلهية من يد الساقي. وهو المعنى الذي عبر عنه الشاعر في أبيات أخرى فقال:

أَنَا هُوَ شَيْخُ الشَّرَابِ سَاقِي الْمِلَاحْ لَذَّ لِي التَّنْزِيقْ

أُبْسُطُوا سَجَّادَتِي رَاحًا بِـــــرَاحْ قـــَرِّبُوا الْإِبْرِيقْ

وَاحْمَدُوا تَعَرْبُدِي فِي الْاِصْطِبَاحْ يَا ذَوِي التَّحْقِيقْ[1]

فاجتلاء الراح وابتكار لذتها، والانغماس في جو العربدة والتهتك، هو ديدن الشيخ ومتعته في الوجود، حتى ارتقى به تمرسه في الشرب، ليجعله شيخ الشراب ومعلم السالكين، يسقيهم بتفنن ومتعة ألوان المحبة وأصناف المعارف الباطنية، فأضحت تجربته رافدا مهما ينهل من معينه كل من يريد سلوك الطريق إلى الله.

أما سيميائية الراح عند عفيف الدين فأكثر شمولية وتنوعا؛ فعبر بها الشاعر عن معان شتى فمنها دلالة الروح والحياة، كقوله:

إِلَى الرَّاحِ هُبُّو حِينَ تَدْعُو الْمَثَالِثُ فَمَالرَّاحُ لِلْأَرْوَاحِ إِلَّا بَوَاعِثُ[2]

في الأبيات دعوة صريحة لكل مريد أن يهبَّ لطلب المعرفة، إذا ما رفعت الحقيقة الصرفة نداءها للندامى (أي المثالث؛ والتي تعني في اللغة ثالث أوتار العود ويقصد بها الشاعر اشتداد الأصوات وارتفاع الإيقاع بالذكر في مجالس الصوفية) داعية إياهم إلى التشرب من مناهلها، فهي الباعثة للأرواح، المحيية للقلوب، المنقذة من الضلال، والإنسان الذي لم يعرف ربه، ولا خالج قلبَهُ عشقُه، هو للموت أقرب منه للحياة، وقد ورد هذا المعنى في قوله تعالى: «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اسْتَجِيبُوا لِلَّهِ وَلِلرَّسُولِ إِذَا دَعَاكُمْ لِمَا يُحْيِيكُمْ».[3] فوجب أن نسمي الراح روحا على رأي الشاعر:

قِيلَ لَهَا الرَّاحُ وَهِيَ رُوحٌ تُحْيِي بِأَنْفَاسِهَا النُّفُوسْ[4]

وهاهو يعبر عن تعجبه من هذه الحقيقة المبنية على المتناقضات في قالب شعري بديع، قائلا:

وَعَجِيبٌ رُوحِي تَنَاوُلُ رَاحِي وَنَفِيسٍ يُهْدِي إِلَيَّ نَفِيسِي[5]

---

[1] - المصدر نفسه، ص204.

[2] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص163.

[3] - الأنفال، من الآية 24.

[4] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص304.

[5] - المصدر نفسه، ص126، 187.

جانس الشاعر في البيت بين الراح والروح جناسا ناقصا، قائما على تشابه حروف اللفظتين واختلاف معنييهما، فيتعجب من توقف حياته على تناول الراح، وكيف أن نفيسا (أي الشيء الباهظ الثمن، ويقصد به الراح) يُهْدِي إليه نفيسا (من النَفَس أي الروح والحياة)، وبين اللفظتين (نفيس ونفيس) جناس تام واضح. وقد أشار العفيف إلى المعنى ذاته في قوله:

تَنَاوَلْ اِبْنَةَ كَرْمٍ مِنْ أَخِي كَرَمٍ فَالرَّاحُ كَالرُّوحِ تُحْيِي مَيِّتَ الْأَمَلِ[1]

فابنة الكَرْمِ هي الخمر، وأخو الكرم الساقي؛ وهو صاحب السر الذي لا يضن به على أحبابه، لأن هذه الراح تبعث الأموات وتعيد إليهم الحياة، فهي مثل روح القدس، فحيث يمر تسري الحياة، ويبعث الأمل من مرقده، وميت الأمل: المحجوب عن السر الإلهي، وشبه المحجوب بالميت (الكافر) الذي فقد الأمل في دخول الجنة.[2]

وفي البيت طباق جميل بين "تُحْيِي" و"ميت"، للدلالة على الفرق الشاسع بين حالتي السالك قبل وبعد تلقي المعرفة الإلهية، فكأنه بُعِثَ من جديد، وأراد بالحياة القرب من الله عز وجل؛ فميت الأحياء هو البعيد عن جوار مولاه، يؤكد ذلك قوله:

وَمَعْنًى بِهِ كَانَ الْحَبِيبُ مُنَادِمِي وَمِنْ قُرْبِهِ رُوحِي وَرَاحِي وَرَاحَتِي[3]

ربط الشاعر في البيت بين الراح والراحة، وهو ما نلاحظه في شواهد أخرى، فراحة الصوفي في خمره، وفي سكره وعربدته، يقول:

يَا طَالِبَ الرَّاحَاتِ لَيْسَ يَنَالُهَا إِلَّا الَّذِي فِي الرَّاحِ يَجْلُو الرَّاحَا[4]

في الشاهد جناس تام بين الراح والراح؛ فأراد الشاعر بالأولى كف الشارب، وبالثانية الخمرة الإلهية، التي تنعش النفس وتخلصها من عنائها، فينال بها من يجتليها لذة المحبة، وشفاء أسقام بدنه، وسرور روحه وفؤاده، يقول الشاعر جازما:

مُحَالٌ حَيَاتِي إِنْ فَقَدْتُكَ لَمْحَةً وَمَنْ غَابَ عَنْهُ بَدْرُهُ فَهُوَ مُظْلِمُ

مُجَالٌ فِي الرُّوحِ رَاحٌ ورَاحَةٌ فَيَشْفَى بِهِ الْجِسْمُ وَرُوحِيَ تَنْعَمُ[5]

ويقول واصفا ذلك الأثر الممتع والمريح للراح على قلوب وعقول الندامى:

بِكَأْسِكَ يَا نَدِيمَ الرُّوحِ رَاحٌ لَهَا طَرَبٌ لِثَغْرِكَ وَارْتِيَاحُ

---

(1) - المصدر نفسه، ص126، 187.

(2) - ينظر: هيفرو علي ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص306.

(3) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص156.

(4) - المصدر نفسه، تح: يوسف زيدان، ص185.

(5) - المصدر نفسه، تح: العربي دحو، ص360، 328.

تُصَانُ وَحِينَ تَبْرُزُ لِلنَّدَامَى فَإِنَّ عَمَى الْعُقُولِ لَهَا مُبَاحُ[1]

ومن دلالات الراح في ديوان العفيف، زيادة على الارتياح وإحياء الأرواح الميتة، اليقظة والنشاط والتنبه، والذي يعرف في لغة الصوفية بالصحو، لتناقض الراح بذلك الفعل الأساسي للخمرة الحسية المتجسد في السكر، يقول الشاعر مستغربا فعلها متسائلا عن سرها:

وَأَشْرَبُ الرَّاحَ حِينَ أَشْرَبُهَا صِرْفًا وَأَصْحُو بِهَا فَمَا السَّبَبُ[2]

«يشير الصوفية إلى أن الأثر الناشيء من خمر الحب الإلهي، هو الصحو لا السكر، فهذه الخمر الأزلية تورث صحوا، بما تفتحه من أبواب الحقائق التي تتجلى لقلب المحب»،[3] فكيف لا يصحو شاربها، وهي راح الحق، التي يسقيها الخاصة من عاشقيه المقربين:

هَا أَنْتَ سَاقِي كَأْسِهِ وَنَدِيمُــــــــهُ فَعَلَامَ يُمْسِي الْغَرَامُ غَرِيمَهُ

وَهَيْهَاتَ أَلَّا يَصْحُو وَحُبُّكَ رَاحُهُ أَبَدًا وَأَنْ يُشْفَى وَأَنْتَ نَعِيمُهُ[4]

وكلما دعا العفيف إلى المسارعة في انتهاب اللذات، إلا واستعان بلفظة الراح في حث المريد على المبادرة إلى تناول الخمر اصطباحا واغتباقا، يقول مثلا:

فَأَدِرْ يَا فَدَتْكَ رُوحِي رَاحِي دَائِمًا فِي الصَّبُوحِ وَالْاِغْتِبَاقِ[5]

ويقول كذلك:

وَيَا حَمَامَ الْحِمَى بَاكَرْتَ مُضْطَجَعِي فَالرَّاحُ مَا بِكْرُهَا إِلَّا لِمُبْتَكِرِ[6]

فلا غرو أن الراح هنا تحيل على معنى الذكر؛ الذي كلما بادر إليه المريد وأبكر، كوفيء عليه بغمرة من التجلي الإلهي، والفيض الروحي، وكلما أدام المكوث في هذا المقام الشريف، دامت له نشوة الاتصال، ولذة القرب. وبهذا، ومن خلال ما سبق، يتبين لنا أن الدلالات السيميائية لعلامة الراح تتمحور في مجملها حول معنى الراحة، وانتعاش الروح بخروجها من عالم الماديات ودخولها عالم الحضرة، حيث تنعم بالقرب وتفنى في صفات الذات العلية.

أ. 4. الشراب:

(1) - المصدر نفسه، تح: العربي دحو، ص360، 328.

(2) - المصدر نفسه، تح: يوسف زيدان، ص95.

(3) - يوسف زيدان، هامش تحقيق ديوان عفيف الدين التلمساني، ص95.

(4) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص204.

(5) – المصدر نفسه، ص158.

(6) - المصدر نفسه، ص111.

الشَّراب والمَشْرُوب: ما شُرِبَ من أي نوع كان، وعلى أي حال كان، وهو الخمر بصفة خاصة[1] يقال أُشْرِبَ فلان حبَّ فلان، إذا خالط قلبه، قال الشيباني: الشِّرْبُ الفهم، يقال شَرَبَ يَشْرُبُ شَرْبًا، إذا فهم.[2] والشراب عند السالكين: العشق والمحبة، والغياب عن الوعي والسكر، وتحصل جميعا من استجلاء طلعة المحبوب، وتجعل العاشق صامتا غير واع، وشراب السمع: نور العارفين الذي يضيء قلب العارف صاحب الشهود. [3]

يعتبر تردد علامة الشراب في ديوان أبي مدين قياسيا، بالنظر إلى حجم الديوان من جهة، وإلى تكرار العلامات الأخرى المتعلقة بتسميات الخمرة عنده من جهة أخرى، فهي عنده شراب اللطف، الذي يسقيه الحقٌّ ذاتُهُ عُشَّاقَهُ المولهين، يقول:

وَشَرَابُنَا مِنْ لُطْفِهِ وَغِنَاؤُنَا   نِعْمَ الْحَبِيبُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ[4]

فالمحبة الربانية ولطف الباري وعنايته، تقرب العارف من ذات الحق تعالى، فيغدق عليه من عطاياه النفيسة وألطافه الغامرة، إذ أن شراب الحقيقة «يتجلى الله به على بعض المخلصين من عباده، وينفرد به أصحاب الولاية والصالحين من أهل الحق، كثمرة من ثمرات مجاهداتهم ورياضاتهم»،[5] وارتباط علامة "الشراب" بمعنى اللطف الإلهي، يبرر ارتباطها أيضا في شعر أبي مدين بمعنى المخاطبة والمكاشفة والمشاهدة، على اعتبار أن تلك هي أقصى ما قد يحصّله العارف من لطائف ومنن إلهية، يقول الشاعر:

أَنْتَ أَسْكَرْتَنِي عَلَى سُكْرِي   مِنْ قَدِيمِ الشَّرَابْ
ثُمَّ خَاطَبْتَنِي كَـــمَا تَدْرِي   فَـفَهِمْتُ الْخِطَابْ
ثُمَّ شَاهَدْتُ وَجْهَكَ الْبَدْرِي   عِنْدَ رَفْعِ الْحِجَابْ[6]

ويقول في قصيدة زجلية أخرى:

قَدْ لَذَّ لِي الْمَشْــرُوبْ   خَمْرِي حَلَا لِي
هِمْ فِي هَوَى الْمَحْبُوبْ   وَلَا تــبَــالِي
شَهِدْتُ نُورَ الْحَـــقّ   مَعَ شُهُــودِي

---

[1] - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد الأول، ص487، مادة "شرب".

[2] - ينظر: أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979، ج3، مادة "شرب".

[3] - ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص1050.

[4] - أبو مدين، الديوان، ص116.

[5] - محمد بن الصغير، بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي، أحمد التستاوي نموذجا، مطبعة بني يزناسن، سلا، المغرب، 2004، ص205.

[6] - أبو مدين، الديوان، ص200.

وَالْمَعْرِفَة تُشْـــرِقْ بِلَا جُحُـــودِ[1]

فالشراب يقتضي السكر، الذي تعقبه المخاطبة، فالمشاهدة. وقد يعني الشراب عند أبي مدين لذة التذوق والطعم، يقول مثلا:

رَاقَ لِي الْخَمْرُ لَذَّ لِي الْمَشْرُوبْ فِي مَحَلٍّ سَعِيدْ[2]

ويقول للائميه من العذال الجاهلين:

فَقُلْ لِلَّذِي يَنْهَى عَنِ الْوَجْدِ أَهْلَــــهُ إِذَا لَمْ تَذُقْ مَعْنَى شَرَابِ الْهَوَى دَعْنَا

إِذَا لَمْ تَذُقْ مَا ذَاقَتِ النَّاسُ فِي الْهَوَى فَبِاللهِ يَا خَالِي الْحَشَا لَا تُعَنِّفْنَــــا[3]

فالشراب إذن مرتبط عند الشاعر بلذة خاصة، نكهة القلب التي لا ينال متعتها ولا يدرك كنهها إلا ألو الأذواق والمواجيد، ممن «وردت قلوبهم على بحر المحبة، فاغترفت منه ريا من الشراب، فشربت منه بمخاطرة القلوب، فسهل عليهم كل عارض عرض لهم دون لقاء المحبوب... والذوق، ابتداء الشرب، قال ذي النون رحمه الله: لما أراد أن يسقيهم من كأس محبته، ذوقهم من لذاذته، وألعقهم من حلاوته».[4]

وبقي من دلالات الشراب السيميائية عند أبي مدين - وهي في الواقع امتداد لمعنى اللذة والمتعة- دلالة إدمان الشرب، والتمادي في العربدة والتنزيق، يقول:

أَنَا هُوَ شَيْخُ الشَّرَابِ سَاقِي الْمِلَاحْ لَذَّ لِي التَّنْزِيقْ[5]

وفي موضع آخر:

وَكَذَا ابْنُ مَرْيَمَ فِي هَوَاهَا هَائِم مُتَوَلِّعٌ بِشَرَابِهَا سَيَّاحُ[6]

أما علامة الشراب في ديوان عفيف الدين فقليلة الورود، وهي في معانيها الانزياحية لا تخرج عن نطاق الوصول، والعشق والافتتان بالجمال المطلق، والحظوة والعطاء الإلهي الفائق، من ذلك قول الشاعر:

وَهَا أَنَا ذَا عَبْدٌ يُطَافُ عَلَيْهِ فِي الرِّوَاق الْكَمَالِي الشَّرَابُ الْمُرَوَّقُ[7]

---

(1) – المصدر نفسه، ص209.
(2) - المصدر نفسه، ص198.
(3) - المصدر السابق، ص161.
(4) - سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص647.
(5) - أبو مدين، الديوان، ص203.
(6) – المصدر نفسه، ص112.
(7) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص152.

رَاقَ الشيءُ إذا صَفَا، والرِّوَاق: سقف في مقدم البيت، أو هو ستر يمدّ دون السقف، والرَّاوُوق: المصفاة، والشراب المُرَوَّق: أي الرَّائِقُ المصفى، ويقال: ألقى عليه رَاوُوقَه؛ إذا أحبه حبا شديدا حتى يُسْتَهْلَكَ في حبه،[1] والمعنى: صفاء تجلي الذات الإلهية أمام العارف، الذي وصل إلى درجة عالية من معرفة الحقيقة، وشرب من معينها الصافي. وفي المعنى ذاته يقول عن السكارى المأخوذين بجمال الحق:

فَإِذَا نَظَرْتَ رَأَيْتَ مِنْ عُشَّاقِهِ أُمَمًا سُكَارَى مِنْ شَرَابِ مَعِينِهِ
مِنْ خَمْرَةٍ عُصِرَتْ لَهُمْ مِنْهُمْ كَمَا عُصِرَتْ لِآدَمَ فِي بَقِيَّةِ طِينِهِ[2]

وارتباط الشراب عند العفيف بمعنى السكر، يقتضي ارتباطه أيضا بمعنى الصحو، والفناء والبقاء، كما هو ظاهر في الشاهد التالي:

لَا تَظُنُّ السَّاقِي الَّذِي قَدْ سَقَاكَا مِنْ شَرَابٍ يُبْقِيكَ بَعْدَ فَنَـــاكَ
تَارِكًا بَعْدَ فَرْطِ سُكْرِكَ صَحْوًا فِيهِ تُصْغِي يَوْمًا إِلَى مَنْ لَحَاكَا[3]

ويقول في شاهد آخر:

وَمَنْ كَانَ عَيْنُ الْجَمْعِ مِنْهَا شَرَابُهُ فَأَدْوَاؤُهُ تُعْزَى إِلَى تِلْكُمُ الْأَدْوَى[4]

وعين الجمع: «اسم من أسماء التوحيد، فكل الأسماء والصفات تجتمع فيه تعالى، وهو الواحد الذي تجتمع فيه الكثرة».[5] وهي من المراحل المتقدمة التي يبلغها السالك في معراجه إلى الله، وتتم ب «زوال الضدين الظاهر والباطن بالحصول في أحدية عين الجمع، وهو الترقي إلى عين الجمع والحضرة الأحدية وهو مقام قاب قوسين».[6]

وتليه مرحلة «الرجوع عن الحق إلى الخلق، واضمحلال الخلق في الحق، وهو السير بالله عن الله لتكميل خلق الله، وهي مقام البقاء بعد الفناء والفرق بعد الجمع»[7]، وبذلك، فإن من كان شرابه من معين الجمع، فقد بلغ المنى وحقق أعلى درجات الرقي نحو الكمال المطلق، إذ يهبه الحق تعالى ما شاء أن يهبه من علمه اللدني، فإذا خرج من تلك الحالة، عاد إلى الخلق بمقام الفرق.

أ. 5. الحميا:

---

(1) - ابن منظور، لسان العرب، المجلد العاشر، ص131، مادة "روق".

(2) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص246.

(3) - المصدر نفسه، ص163، 264.

(4) - المصدر نفسه، ص163، 264.

(5) - عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص1167.

(6) - محمد عبد الرؤوف المناوي، التوقيف على مهمات التعاريف، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، 1990، ص406-407.

(7) - المرجع نفسه، ص406.

الحُمَيَّا من حَمِيَ الشيءُ يَحْمَى حَمْيًا وحَمْوًا، أي سخن واشتد حره، والحُمَيَّا: شدة الغضب وأوله، وحُمَيَّا الشباب: سورته ونشاطه، وحامي الحُمَيَّا أي يحمي حوزته وما وليه، ويقال: سارت فيه حُمَيَّا الكأس أي سَوْرَتُها، ومعنى سارت ارتفعت إلى رأسه، والحُمَيَّا بلوغ الخمر من شاربها، أي هي دبيب الشراب، وحُمَيَّا الكأسِ: سورتها وشدتها، وقيل أول سورتها وشدتها، وقيل إسكارها وحِدَّتها وأخذها بالرأس، فحميا كل شيء هي شدته وحدته.[1]

لم يستخدم أبو مدين هذه العلامة فيما وصلنا من شعره، بينما تردد ذكرها في ديوان العفيف تسع مرات، وردت في بعض منها بمعنى التوقد واشتداد النور والضياء، وفي أخرى جاءت بمعنى الاستحكام، ونهب العقول والتمكن منها، بينما اقترنت في البقية بدلالة السكر من جمال المحبوب المطلق؛ ففي المعنى الأول نورد قوله:

مُحَيَّاكَ تَهْوَاهُ الْحُمَيَّا أَمَا تَرَى حَشَا الْكَأْسِ فِيهِ جَذْوَةٌ تَتَوَقَّدُ[2]

وقوله في قصيدة أخرى يحث النديم على الإقبال على الشرب:

قُمْ يَا نَدِيمِي فَالْحُمَيَّا تُدَارْ أَمَا تَرَى اللَّيْلَ بِهَا قَدْ أَنَارْ[3]

فالكأس تلتهب سخونة وتتوهج نورا من الجوهر النفيس الذي تحتويه، لينتشر ضياؤها وينير القلوب، كشمس تمزق بأشعتها الساطعة جلابيب ظلمة الأكوان، فتزف إلى القلوب المشتاقة فرحة اللقاء، ولذة المعرفة وبوارق الكشوفات. وفي المعنى الثاني (شدة الاستحكام ونهب العقول) جاء قوله:

وَأَيَّمَا سَاقِي الْمَعَانِي سَائِقٌ حُمَيَّاهُ فِي نَهْبِ الْعُقُولِ بِهِ نَمَا[4]

وقوله أيضا:

بِخَمْرَةِ رِيقِهِ سَكِرَ الْحُمَيَّـــــا وَمِنْ أَحْدَاقِهِ لِلسِّحْرِ سِحْرَا
لَهَا التَّصْرِيفُ وَالتَّحْكِيمُ فِيهَا وَلَيْسَ لِغَيْرِهَا نَهْبًا وَأَمْرَا[5]

خمر المحبوب تشرق في الأكوان، وتملأ وجدان الشاعر، بطعمها الرضابي الساحر، الذي أسكر الحميا ذاتها وسَحَر السِّحْرَ نفسه، فبشرابها القوي شديد المفعول، أحكمت الذات المتعالية سيطرتها على قلوب عاشقيها، ونهبت ألبابهم الحائرة في جمالها وجلالها المطلق، الذي يقول فيه العفيف:

أَدَارَ الْحُمَيَّا مِنْ مُحَيَّا جَمَالِهِ فَرَاقَتْ صَفَا كَأْسِهِ وَمُدَامِه[1]

---

[1] - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع عشر، ص198، مادة "حما".
[2] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص197.
[3] - المصدر نفسه، تح: العربي دحو، ص119.
[4] - المصدر نفسه، ص212.
[5] - المصدر نفسه، ص301.

وعن ذلك العشق يقول:

فَهَلْ عَاشِقٌ مِثْلِي يُنَزِّهُ طَرْفَهُ فَإِنَّ مُحَيَّا الْكَوْنِ رَاقَتْ حُمَيَّاهُ[2]

وتبقى الصورة الرؤيوية الجامعة للشواهد المذكورة، مبنية على تبادل الحواس في إدراكنا للصورة الكلية كاملة؛ «ففي المعنى الصوفي يمكن اعتبار السمع والبصر مصطلحا واحدا، لا فرق عند الصوفي بين ما يسمع وما يرى»،[3] فيمسي ما يراه العارف من تجليات الكمال الإلهي، الجامع لصفات جلال وجمال الحق تعالى في مقام الشهود، محسوسًا يُدْرَكُ ليس فقط بالعين، بل بالشم والذوق واللمس وغيره. وعموما: الحميا في حماوتها، وسريان حدتها، واشتداد تحكمها بالعقول، تحيل سيميائيا، وبلغة أهل الطريق، إلى سَوْرَةِ كأس المحبة الإلهية، وشدتها، وإسكارها، وأخذها برأس العاشق العارف.

أ. 6. الشمول:

الشِّمَالُ نقيض اليمين، وهو الخلق والطبع (شمائل)، والشِّمَالُ: الريح التي تهب من ناحية القطب، والرياح التي تأتي من قلب الحِجْر، وغدير مشمول: أي ضربته ريح الشمال فبرد ماؤه وصفا، ورجل به شَمْلٌ أي فزع كالجنون، وشَمَلَهُمْ شَمْلًا وشُمُولًا: غشيهم وعمَّهم والاشتمال: الإحاطة، والشَّمُول: الخمر التي عرضت لريح الشمال حتى تبرد، والشَّمْلُ: التفرق، ومنها جمع شملهم أي شتاتهم، وسميت الخمر بالشمول لأنها تشمل بريحها الناس وقيل: لأن لها عصفة كعصفة الشِّمال، وقيل: هي الباردة، وماء مشمول: ماء ضربته الشمال ومنه: خمر مشمولة أي باردة. وشَمَلَ الخمر: عرضها للشِّمال فبردت، فسميت مَشْمولة.[4]

لم ترد علامة الشمول في ديوان أبي مدين مطلقا، غير أنها تكررت في ديوان العفيف ست مرات، اقترنت في خمس منها بلفظة الشمائل؛ التي تعني الطبائع والصفات الخُلُقية، من ذلك قوله واصفا حاله من معاينة جمال معشوقه المطلق:

سَكِرْتُ وَمِنْ شَمَائِلِهَا شَمُولِي وَمِنْ وَجْنَاتِهَا آسِي وَوَرْدِي[5]

وفي قصيدة أخرى مشبها فعل صفات الحق تعالى، بفعل الشمول التي تسلب لب شاربها وتغمره ببردها المنعش، وريحها الزكية، وسكرها اللذيذ:

وَأَهْيَفُ يَحْكِي الْغُصْنُ لِينَ قَوَامِهِ وَتَفْعَلُ أَفْعَالَ الشَّمُولِ شَمَائِلُهُ[1]

---

[1] - المصدر نفسه، ص207.

[2] - المصدر نفسه، ص252.

[3] - محمد الصغير، بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي، ص672.

[4] - ابن منظور، لسان العرب، المجلد الحادي عشر، ص364، مادة "شمل".

[5] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص252.

حتى لأضحت الشمول ذاتها متمايلة من سكرها، من طيب تلك الشمائل، وعبق تلك الخصال:

شَهِدَتْ شَمَائِلَكَ الشَّمُـــــولُ فَغَدَتْ مَعَاطِفُهَا تَمِيــــــــلُ[2]

تِلْكَ الشَّمَائِلُ وَالشَّمُولُ كِلَاهُمَا طَرَبًا بِسُكْرِهِمَا الشَّجِي يَتَرَنَّمُ[3]

اختار الشاعر الشمول من بين أسماء الخمرة، لأنها الأنسب في التعبير عن «الدخول في عالم الجمع والشمول»،[4] أي بلذتها وفعلها العجيب، تقصر المسافات الطويلة والأزمان بين العارف ومعشوقه الحق، فيحدث الجمع ويلتم الشمل بالشمول. كما أن ارتباط الشمول بالشمائل في شعر العفيف، يتعدى ذلك الأثر الجمالي الفني الناتج عن الجرس الموسيقي، والتناغم الإيقاعي، الذي يضفيه الجناس القائم بينهما، إلى تداخل معنوي عميق لدى الشاعر بين الشمائل والشمول؛ فصفات الحق -عز وعلا- المطلقة تخلف حالة من الدهش والذهول في نفس من يعاين كمالها وجمالها، فتتغشاه لذة السكر، وتغمره نشوة الوصول والقرب، فيكون فعلها بذلك شبيها بفعل الشمول بمدمنها. ويصف العفيف كيف تشمل النفحات الإلهية أجواء الحضرة، وتضوع في الآفاق، فتتعطر بها أرجاء السماء، وتسكر بها أرواح الندامى، مشبها انتشارها واستحكامها بالشمول فيقول:

بِعَيْشِكُمَا هَلْ فِي السَّمَاءِ شَمُولُ أَمِ الْبَانُ سُكْرًا مِنْ هَوَاهُ يَمِيلُ[5]

وقد جرت لفظة الشمائل بين مادحي الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، حتى عرف الفن الذي يتغنى بما أثر عنه من صفات خَلْقِيَّة وخُلُقِيَّة بفن الشمائل المحمدية، ويعد الإمام المحدِّث أبو عيسى الترمذي (ت279هـ) رائد فن الشمائل بلا منازع؛ حيث عرف كتابه "الشمائل المحمدية والخصائل المصطفوية" قبولا قل نظيره، فطار صيته وانتشرت نسخه بين الناس شرقا وغربا، وعكف علماء الأمة على دراسته وشرحه وتحليله والتعليق عليه. [6] ولعل الشاعر في بعض الشواهد المذكورة قد عنى بالشمائل خصال الرسول عليه الصلاة والسلام، أي الإشادة به وبفضائله ومزاياه، باعتباره تجسيدا لمفهوم الحقيقة المحمدية أو الإنسان الكامل لدى الصوفية، فهو الذي يمثل «الحد الجامع الفاصل بين

---

[1] - المصدر نفسه، تح: العربي دحو، ص356.

[2] - المصدر نفسه، تح: العربي دحو، ص173.

[3] - المصدر نفسه، ص203.

[4] - سليمان العطار، الخيال والشعر في تصوف الأندلس، ابن عربي، أبو الحسن الششتري وابن خميس التلمساني نموذجا، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، 1981، ص389.

[5] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص172.

[6] - ينظر: محمد الهاطي، من مظاهر عناية صوفية المغرب بفن الشمائل المحمدية، مقال منشور على صفحة مركز الإمام الجنيد للدراسات والبحوث الصوفية المتخصصة، الرابطة المحمدية للعلماء، المملكة المغربية، على الرابط الإلكتروني:
http://www.aljounaid.ma/article.aspx?c=5915

الحق والعالم، فهو يجمع بين الصورتين: يظهر بالأسماء الإلهية فيكون حقا، ويظهر بحقيقة الإمكان فيكون خلقا».[1]

وعبارة الإنسان الكامل هي لصاحبها سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، لكن يصح أن يطلقها الصوفية على المتحققين به الفانين، لأنهم أصبحوا عينه الصفاتية، فهي تعد تحققا لأكمل الرجال الذين جاهدوا في سلوك طريقها[2]، ولعل ذلك ما عبر عنه العفيف حين قال:

فَهَا أَنَا مَيَّاسُ الْمَعَاطِفِ رَافِـــــــلٌ   بِبُرْدِي وَمَنْ أَهْوَى مُدَامِي وَحَضْرَتِي
أُعِيرُ الشَّمُولَ الصِّرْفَ سُكْرَ شَمَائِلِي   وَأُهْدِي إِلَى بَانِ الْحِمَى حُسْنَ خَطْرَتِي[3]

فالحقيقة الكاملة «قطب يدور في فلكه دائما كل طالب للكمال، فلا يزال يدور، أي يتحقق بالصفات المحمدية، ويدور... وفي دورانه يصغر قطر الدائرة ويصغر، حتى يتلاشى القطر ويتحقق الطالب بوحدته الذاتية مع مركز الدائرة، أي الحقيقة المحمدية، وهنا في تحققه يطلق عليه اسم من تحقق به، أي اسم الإنسان الكامل. [4]

في شعر العفيف تتحول الشمائل البهية، والصفات الكمالية الجلالية، إلى شمول تتخلل أعماق شاربها، وتغمره بطيبها وعبقها، فيتمايل سكرا، و يطرب فرحا ولذاذة، ويذوب عشقا وتعلقا بمحبوبه المطلق.

أ. 7. أسماء أخرى:

وقد جمعت في الجدول التالي ما تبقى من العلامات السيميائية، المتعلقة بحقل أسماء الخمرة، والواردة في المدونة، محاولة اختصار بعض دلالاتها السيميائية من خلال أشعار أبي مدين وعفيف الدين التلمسانيين:

---

(1) - سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص161.
(2) - ينظر: المرجع السابق، ص161.
(3) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص156.
(4) - سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص161.

العلامة	مقوماتها	تكراراتها	دلالاتها السيميائية
القهوة	قَهَا وأَقْهَا عن الطعام: ارتدت شهوته عن الأكل، وسميت الخمرة قهوة لأنها تُقْهِي شاربها عن الطعام، وعيش قاهٍ: خصيب رفيه. [1]	ست مرات عند عفيف الدين [2]	- كأس المحبة الإلهية. - السكر والثمالة من هوى الحق وجماله.
العقار	العقر:العُقْم، وهو أيضا ضرب إحدى قوائم البعير بالسيف ليسهل ذبحه، وسميت الخمر عُقَارا؛ لأنها تعقر العقل، وقيل لأنها عاقرت العقل والدن أي لازمته، أو لأن أصحابها يعاقرونها أي يلازمونها، وهي الخمر التي لا تلبث أن تسكر والعقار: الدواء، والأملاك من منزل وأراضي وضِياع، وعُقَارُ كل شيء خياره. وعقِر الرجل: جنه الخوف أو الدهش فتسمر في مكانه.[3]	مرة في ديوان أبي مدين(ص116)، وثلاث في ديوان العفيف [4]	- الوقار. - جزء من جو الأنس والعربدة. - شدة الإسكار.
الصهباء	الصهوبة: الشقرة أو الحمرة في شعر الرأس أو اللحية، والصهباء: الخمر إذا ضربت إلى البياض، سميت بذلك للونها، وقيل: هي التي عصرت من عنب أبيض، وصخرة صيهب: قاسية، والصيهب: الحر الشديد. [5]	ثلاث مرات في ديوان العفيف[6]	- شدة الإسكار. - النار التي تحرق الهم والحزن.
بنت الكروم	ابنة الكَرْمِ: الخمر، والكَرْمَة: شجرة العنب سميت بذلك تشبيها لها بالكَرَمِ لما ذلل من قطوفها عند الينع، أو لأن الخمر المتخذة منها	أربع مرات في ديوان العفيف[8]	- كرم ولطف الساقي. - تخصيص العارف بهبة نفيسة (الخمر).

(1)- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، الجزء الثاني عشر، مادة "قها".

(2)- ينظر: الديوان، تح: يوسف زيدان: ص97، 105، 153، 165، 187، وتح: العربي دحو، ص114.

(3)- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، الجزء العاشر، مادة عقر.

(4)- عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص: 106، 119، 123.

(5)- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، الجزء الثامن، مادة صهب.

(6)- عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص84، وتح: العربي دحو: ص159،108.

(7)- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، الجزء الثالث عشر، مادة كرم.

(8)- عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص103، وتح: العربي دحو، ص137، 146، 187.

	تحث على السخاء، والكُرُوم: القلائد من الذهب والفضة، وكَرائِمُ الأموال نفائسها، وكَرُمَ المطر: كثر ماؤه، وكَرُمَت الأرض: إذا زكا نبتها. (7)		- بذل السالك كل نفيس في سبيل الوصول لربه.
السلاف	سَلَفَ: أي تقدم، وسَلَافُ العسكر: مقدمتهم، وسُلاف الخمر وسلافتها: أول ما يعصر منها، وقيل: أولما ينزل منها، وهي اخلص الخمر وأفضلها، وسلافة كل شيء: عصرته الأولى، وخالصه. (1)	أربع مرات في ديوان العفيف(2)	- القدم. - شدة الإسكار.
الرحيق	الرَّحَقُ والرَّحيقُ: من أسماء الخمر المعروفة، وهو من أعتقها وأفضلها، وقيل: الرحيق: صفوة الخمر، وقيل: الشراب الذي لا غش فيه، وقيل: السهل من الخمر، والرحيق والرُّحَاق: الصافي لا فعل له، والرحيق المختوم: المصون الذي لم يبتذل لأجل ختامه. (3)	مرة في ديوان أبي مدين واثنتين في ديوان العفيف(4)	- التخصيص بالهبة. - القدم.

نقف في الأشعار الخمرية لأبي مدين وعفيف الدين التلمسانيين، إزاء أسماء انحرفت عن معانيها الأصلية، لتكوّن وتخدم التجربة العرفانية الشخصية للشاعر؛ فأسماء الخمرة تتغير معانيها وتنزاح في الشعر الصوفي، لتحيل إلى دلالات مرتبطة بأحوال ومقامات تنتاب الصوفي أثناء عروجه نحو المطلق، وكل اسم منها مشتق إما من إحدى صفات تلك الخمرة، أو من أثرها في الشارب؛ وتوظيف الشاعر لكل مفردة منها إنما يخضع إلى ما تمليه التجربة العرفانية عليه، بحيث يشتق من دلالات تلك المفردة (ذوقها، وأثرها، وما يميزها عن غيرها من أنواع الخمور)، ما يتقاطع وأحاسيس اللحظة الكشفية المميزة للعارف، التي يستعصي على من يعايشها التعبير عنها باللغة العادية.

فإن أراد الشاعر التعبير عن اختلاف هذا الشراب الروحاني عن الخمرة الحسية، أو التأكيد على الحظوة التي اختصه بها الحق دون سواه، بتحقق القرب منه تعالى، ومَنِّه على عبده بكشوفاته الرحمانية، وتجلياته الجمالية، استخدم علامة "الخمرة"، وإن أراد الإشارة إلى قدم المعرفة الإلهية، أو

(1) - ينظر: ابن منظور: لسان العرب، الجزء السابع، مادة سلف.

(2) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص204، وتح: العربي دحو، ص123، 198، 213.

(3) - ابن منظور، لسان العرب، الجزء السادس، مادة رحق.

(4) - ديوان أبي مدين، ص220، وديوان عفيف الدين، تح: العربي دحو، ص214، 218.

إلى شدة تأثير تجلي صفات الكمال الإلهي للعارف، لجأ إلى "المدام" أو "السلاف"، ونراه يوظف "الراح" في تعبيره عن الأريحية والنشوة والسرور، الناتج عن تلقيه كؤوس المحبة والمعرفة الربانية، وعن إحيائها للأرواح، وبعثها الحياة في القلوب الميتة، أما "الشراب" فإنه ترجمة للذوق، ولذة وحلاوة طعم كأس المحبة الإلهية، ولاشتداد السكر الروحي بالعارف وحدته، يستخدم الشاعر "الحميا" أو "الصهباء" أو "العقار"، أما "الشمول" فهي الأنسب في تصوير حالة الدهش والذهول من معاينة آثار أسماء وصفات الحق تعالى الجمالية والجلالية، كما يلجأ إليها الشاعر للإشارة إلى الحقيقة المحمدية، والقهوة لكأس المحبة الإلهية، والرحيق للتخصيص بالحظوة والهبة النفيسة، وابنة الكرم لكرم الحق ولطفه بأوليائه وخلقه.

ب. دلالات صفات الخمرة في المدونة:

إذا تتبعنا صفات الخمرة عند الصوفية، وجدناهم لم يخرجوا فيها عما تعارف عليه شعراء الخمرة الحسية في تراثنا العربي؛ فهي الصرف، الصافية، اللطيفة، المشعشعة، القديمة، الصفراء، الشذية، النورانية، الملتهبة... غير أنهم أشبعوا تلك الصفات بمعان روحية خاصة، أسبغت عليها حلة من العمق والغموض والجمال.

ونلمس بعض الحضور لصفات الخمرة الصوفية في ديوان أبي مدين؛ إذ ظهرت في شعره ثلاث من تلك العلامات: القدم، والصرافة، والنورانية، أما ديوان عفيف الدين فهو زاخر بصفاتها المختلفة، المتداولة عند أهل الطريق، فزيادة على ما ذكره شيخه منها، أسبغ الشاعر على هذا المشروب الروحاني ميزات أخرى، فهي عنده الشمس، وهي الشمعة، وهي النار، وهي الحمراء المتلهبة...، ما يعكس اهتمامه بموضوع الخمرة من جهة، وذهابه بعيدا في التعبير عن تجربته العرفانية الخاصة من جهة ثانية.

ب. 1. القدم:

القِدَمُ: العِتْقُ، وهو نقيض الحُدُوث، والسابقة في الأمر، والقُدُم: المضي أَمَام أَمَام، ورَكْبُ معالي الأمور، والقَدَم: ما يطأ عليه الإنسان، وقَيْدُومُ كل شيء وقَيْدَامُه: أَوَّلُهُ، ومُقَدَّمُهُ وصَدْرُهُ، ورَجُلٌ قِدْمٌ ومِقْدَامٌ: شُجاع جَرِيء، والقِدْمُ: يَدٌ ومَعْرُوفٌ وصَنِيعٌ قَديم، وقَدِمَ إلى أمر: قَصَدَ لَهُ وعَمَدَ إليه. [1]

علامة "القدم" هي الأكثر ورودا في المدونة؛ فقد تكرر ذكرها أو الإشارة إليها لأكثر من سبع مرات في ديوان أبي مدين، وردت بعضها في خمريته، وما يقارب العشر مرات في ديوان العفيف،

[1] - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني عشر، ص465، مادة "قدم".

ولا غرو أن تركيز الشاعرين على هذه العلامة، إنما يدل على أهمية ما تحيل إليه من دلالات في المفهوم الصوفي. يقول أبو مدين في إحدى زجلياته:

أَنْتَ أَسْكَرْتَنِي عَلَى سُكْرِي مِنْ قَدِيمِ الشَّرَابْ[1]

ويقول في القصيدة ذاتها:

فَقَدْ سَقَانِي سَاقِي الْمُدَامِ حَفْنَة مِنْ قَدِيمِ الزَّمَانْ[2]

ويقول عن معشوقه المتعالي:

سَقَانِي خَمْرَه مِنْ خَمْرٍ قَدِيمْ[3]

في ضوء الحديث عن البناء العرفاني لشعر أبي مدين، يحمل حديثه عن قدم الخمرة دلالة المحبة الإلهية الموصوفة بالقدم، والمرتبطة بالخلق والانكشاف الإلهي في العالم، ذلك أن العلو أحب أن يعرف بعد إذ كان في العماء الموصوف بالكنز المخفي، وهذه المحبة الإلهية قديمة قدما يندّ عن الزمان والمكان، وقد اقتضى هذا القدم من حيث ما يشير إلى سلب زماني الأبدية والبقاء[4]. وهاهو الشيخ في خمريته يصرح بذلك فيقول:

لَهَا الْقِدَمُ الْمَحْضُ الَّذِي شَفَعَتْ بِهِ بَقَاءً غَدَا يُفْنِي الزَّمَانَ وَلَا يَفْنَى

يُعِيدُ وَيُبْدِي فِعْلُهَا كُلَّ مُحْدَثٍ وَكُلَّ قَدِيمٍ فَهِيَ قَدْ حَازَتِ الْمَعْنَى

فَمَا وَجَدَ الْآبَاءُ مِنْ لُطْفِ صُنْعِهَا عَلَى قِدَمِ الْأَحْيَانِ مَا أَنْكَرَ الْأَبْنَا[5]

فالحضرة الإلهية منزهة عن قيود الزمان والمكان، فلها القبلية المطلقة عن كل شيء، والبعدية المطلقة عن كل شيء، وهي في الأزل الذي هو الحضرة الدائمة المحيطة بالأزمنة كلها إحاطة واحدة، فلا ماضي للأزلية ولا حال ولا استقبال[6]. فهي ثابتة خالدة لم ولن تتغير، وما أدركه السابقون (الآباء) من أسرارها وألطافها، لا يمكن أن يجحد حقيقته اللاحقون (الأبناء). يقول ابن الفارض في هذا المعنى:

تَقَدَّمَ كُلَّ الْكَائِنَاتِ حَدِيثُهَا قَدِيمًا وَلَا شَكْلٌ هُنَاكَ وَلَا رَسْمُ

وَقَامَتْ بِهَا الْأَشْيَاءُ ثَمَّ لِحِكْمَةٍ بِهَا احْتَجَبَتْ عَنْ كُلِّ مَنْ لَا لَهُ فَهْمُ

وَلَا قَبْلَهَا قَبْلٌ وَلَا بَعْدَهَا بَعْدٌ وَقَبْلِيَّةُ الْأَبْعَادِ فَهِيَ لَهَا خَتْمُ

(1) - أبو مدين، الديوان، ص200.

(2) – المصدر نفسه، ص201.

(3) - أبو مدين، الديوان، ص220.

(4) - ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص365.

(5) - أبو مدين، الديوان، ص166.

(6) - ينظر: البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص265.

وَعَصْرُ الْمَدَى مِنْ قَبْلِهِ كَانَ عَصْرُهَا وَعَهْدُ أَبِينَا بَعْدَهَا وَلَهَا الْيُتْـــمُ[1]

فالأشكال جميعها والرسوم هي أعيان الممكنات (المخلوقات)، كلها حادثة ليس شيء منها له وجود في حضرة العلم الإلهي والكلام الإلهي، بل هي كلها معدومة في هتين الحضرتين، وإنما هي موجودة بالإيجاد الإلهي الكلامي، بطريقة إشراق الوجود الحق عليها، وهي الآثار الكونية بمنزلة الظل من الشاخص، قال تعالى: «أَلَمْ تَرَ إِلَى رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ»[2]، أي الظل الذي هو الكائنات[3]. ولهذا ارتبط في شعر أبي مدين قدم الخمرة بالحديث عما يعرف بعهد الربوبية في عالم الذر، من ذلك ما جاء في خمريته:

لَهَا كُلُّ رُوحٍ تَعْرِفُ الْعَهْدَ عَهْدُهَا وَفِي كُلِّ قَلْبٍ جَاهِلٍ لِلسِّوَى مَعْنَى[4]

وقوله في موضع آخر منها:

إِنِّي عَلَى مَا أَكَّدَ الْعَهْـــدُ بَيْنَنَـــا مَدَى الدَّهْرِ لَا خُنَّا الْعُهُودَ وَمَا حُلْنَا[5]

ففي الشاهدين إشارة إلى عهد الربوبية المأخوذة على كل نسمة آدمية، حين قال تعالى (الأعراف الأية172) : "أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى"[6]، فلهذه الحقيقة القديمة الأزلية أقرت كل الأرواح، من قبل أن تُخلَقَ الأشباح، بربوبية الحق سبحانه. وفي اقتران ذكر الخمرة الصوفية بالعهد الأزلي بالربوبية سر عرفاني عجيب؛ فسكر الأرواح إنما هو من طربها وانتشائها على سماع «أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ»، وذكر الحبيب من أقوى أسباب الطرب، ولا شك أن طرب الأرواح على السماع عند شرب الراح، أزلي قديم من قبل إيجاد الأشباح[7]، فسكر الشاعر إذن سكر قديم أزلي، يتكرر الإحساس به كلما حرك الروحَ ذكرٌ أو سماع، تنجلي معه حجب الزمان والمكان والمادة، التي تحول دون اتصال الروح بجذورها، وموطنها الذي تشتاقه وتتمناه، والمعنى نفسه عبر عنه ابن الفارض في خمريته قائلا:

وَعِنْدِيَ مِنْهَا نَشْوَةٌ قَبْلَ نَشْأَتِي مَعِي أَبَدًا تَبْقَى وَإِن بَلِيَ الْعَظْمُ[8]

وعبر عنه أبو مدين في واحدة من أجمل قصائده فقال:

هِيَ أَسْكَرَتْ فِي الْخُلْدِ آدَمَ مَـــرَّةً فَكَسَتْهُ مِنْهَا حُلَّةً وَوِشَـــاحُ

---

(1) - المرجع السابق، ج2، ص261.
(2) - الفرقان، من الآية 45.
(3) - ينظر: البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص262.
(4) - أبو مدين، الديوان، ص165.
(5) – المصدر نفسه، ص170.
(6) - ينظر: البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص67.
(7) - ينظر: المرجع نفسه، ج2، ص245.
(8) - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص269.

وَكَذَاكَ نُوحًا فِي السَّفِينَةِ أَسْكَرَتْ وَبِهِ بِذَاكَ تَأَنُّنٌ وَنُـــــوَاحُ
وَبِشُرْبِهَا أَضْحَى الْخَلِيلُ مُنَادِمًـــا فَعُهُودُهَا عِنْدَ الْإِلَهِ صِحَاحُ
لَمَّا دَنَا مُوسَى إِلَى تَسْمَاعِـــــهَا أَلْقَى عَصَاهُ وَكُسِّرَتْ أَلْوَاحُ
وَكَذَا ابْنُ مَرْيَمَ فِي هَوَاهَا هَائِمٌ مُتَوَلِّعٌ بِشَرَابِـــــهَا سَيَّـــاحُ
وَمُحَمَّدٌ فَخْرُ الْعُلَى شَرَفُ الْهُدَى إِخْتَارَهُ لِشَرَابِهَا الفَتَّـــــاحُ[1]

هذا الشاهد دليل على شرف هذه الخمرة الصوفية وصلاحها، فهي شراب الأنبياء، وذوق المحبة المقترنة بقدم المعرفة الأولى، فهي التي أسكرت أبانا آدم (عليه السلام) في الجنة قبل نزوله للأرض، فكسته منها حلة قدسية ولباسا من ريش، وهي التي من سكره بها في السفينة، جعل نوحٌ (عليه السلام) ينوح ويتأنن، وبشربها أضحى إبراهيم (عليه السلام) خليلا ومنادما، وهي ذاتها التي ألقى سيدنا موسى (عليه السلام) عصاه وألواحه من نشوتها، لما صُعِقَ بالدنو والمخاطبة من جانب الطور، فانقلبت العصا حية تسعى، وانكسرت الألواح، ومن شرابها تولع عيسى (عليه السلام) وهام في عشقها سائحا، بينما اختار الحقُّ سيدَنا محمدا (صلى الله عيه وسلم) لشرابها، وخصه بجوهرها، لعلو مقامه وجليل مكانه بين الأنبياء.

فقد شدد أبو مدين على قدم هذه المحبة، كما « تحدث عن معجزات شاربيها، وكيف أنهم في ذلك الذوق والشراب متفاوتون درجاتٍ، وذلك بحسب صفاء مجاليهم، وبالتالي قربهم من المحبوب، ولذلك تفاوتت درجات ثباتهم في ذوقها، بل شربها، طيشا وعيشا، وبالتالي معجزات وكرامات»[2]، فصور السالكين تتنوع تبعا للمقامات التي قطعوها، لهذا ينال كل واحد منهم من المحبة والمعرفة الإلهية (الشراب، السكر) ما يوافق ما بلغه من تلك المقامات الصوفية.

كما عبر عفيف الدين في ديوانه عن أزلية الخمرة، فقال:

شَرِبْتُ مُدَامَ نُعْمَى مِنْ قَدِيمٍ مُرَوَّقَةً وَلَيْسَتْ ذَاتُ دُرْدِي[3]

"نعمى" إشارة إلى الذات الإلهية، ويحيل قدم الخمرة في البيت إلى «توحيد الأرواح في عالم الذر»[4]، أي عالم الفطرة، يعزز هذا إشارة الشاعر في الشطر الثاني إلى معنى الصفاء والنقاء، وهو حال الفطرة في روحها وجوهرها، فالمعرفة الإلهية «منزهة عن قيود الزمان والمكان، فهي موجودة

(1) - أبو مدين، الديوان، ص112.
(2) - مختار حبار، شعر أبو مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، ص75.
(3) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، 234.
(4) - يوسف زيدان، هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص234.

قبل كل شيء بلا بداية، وبعد كل شيء بلا نهاية، ولهذا تاه في بحرها أهل الهيام منذ القديم، رغبة في الوصول والاستقرار بالقرب الإلهي»[1]. يقول العفيف:

هِيَ الْجَوْهَرُ الصِّرْفُ الْقَدِيمُ فَإِنْ بَدَا لَهَا حُبَبٌ نِيطَتْ بِهِ فَهُوَ حَادِثُ[2]

ثم يقول بعد بضعة أبيات:

وَإِنْ لَمْ تُبَدِّلْ آيَةً مِنْكَ آيَةٌ بِمَا قِيلَ عَنْهَا اذْهَبْ فَإِنَّكَ مَاكِثُ
تَنَكَّرَ فِي سَامٍ وَحَامٍ حَدِيثُهَا وَعَزَّ فَلَمْ يَظْفَرْ بِمَعْنَاهُ يَافِثُ
وَمَا لَبِثَتْ فِي الدَّهْرِ يَوْمًا وَإِنَّمَا هُوَ الدَّهْرُ فِيهَا إِنْ تَأَمَّلْتَ لَابِثُ[3]

هذه الحقيقة هي الجوهر النقي القديم الأزلي، أما ما علق على سطحها من فقاعات (حبب) فهو محدث دخيل عليها، وقد يقصد الشاعر بالحبب المخلوقات أو الموجودات بوصفها طارئة فانية، تخضع لعامل الزمن والبلى، وتعالى الله الباقي في عظمته عن الفناء والزوال، يقول عبد المنعم حفني في توضيح معنى السرمدية: «السرمدي ما لا أول له ولا آخر، والأزلي ما لا أول له، والأبدي ما لا آخر له، والسرمدي صفة الله تعالى».[4]

وحتى يدرك السالك حقيقة تلك المعرفة القديمة، وتتكشف له بعض أسرارها، وجب عليه الانتقال من مقام التخلي إلى التحلي ثم التجلي، فمن أهم شروط وصول السالك، «سقوط الوصف المذموم من الصفات الإنسانية كالبخل والشح والغضب... والتحلي بالأوصاف الربانية كالكرم والحلم... فإن لم تتبدل الآيات الإنسانية بالآيات الربانية، فإن العبد ماكث في ظلمات نفسه، غير مؤهل للترقي عبر جدار الأنوار»[5]، فالمتأمل الذي يحاول استجلاء الحقيقة بالتفكير المرتكز على الفطرة النقية، وبوقوفه مطولا عند صفات الذات الإلهية، والتحقق منها واستيعابها كلية، يدرك مقام التجلي، ويصل إلى مرحلة اليقين، الذي يدفع كل شك أو التباس، حيث يشعر بطهارة قلبه ونقاء سريرته فيسترجع إحساسه القديم بالصفاء والفطرة الذي عايشه في عالم الذر، إذ توقظ الخمرة الربانية في قلبه ذلك الإحساس المفتقد، والشعور القديم بالتوحد بجذوره النورانية.

وليس من اليسير ترقي السالك ووصوله إلى مشاهدة التجلي بعين القلب، فمسألة عَجْزِ الكثير من المريدين عن تخطي حجب الذات الكثيفة المظلمة إلى نور الكشف، قديمة قدم الإنسان ذاته؛ والجدل

---

(1) - محمد بن الصغير، بناء القصيدة الصوفية، ص689.
(2) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص163.
(3) – المصدر نفسه، ص163.
(4) - عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص130.
(5) - يوسف زيدان، هامش تحقيق ديوان عفيف الدين التلمساني، ص163.

حول حقيقة هذه الذات السرمدية، وإدراك صفاتها وأسمائها قائم من أيام "سام" و"حام" و"يافث" من ذرية سيدنا نوح عليه السلام، أي من بداية ظهور آثار الحق سبحانه وتعالى في الخلق، فالمتأمل يدرك أن الدهر لابث فيها، أما هي فلا، أي أن العكس غير صحيح، إنها خارج نطاق الزمن والدهر، لا تدركها العوامل التي تتحكم في المخلوقات؛ لأنها ببساطة هي التي أوجدت الدهر والذي لا يعرف ولا يدرك إلا بها. وهنا يلجأ العفيف إلى أسلوب بلاغي كثيرا ما يرد في شعره وهو التكرار، في كلمتي "الدهر" و"لبث" في البيت الأخير، والغرض منه تأكيد وتوضيح المعنى. وقد بين العفيف تعدي الخمرة الأزلية حدود الدهر والزمان في غيرما موضع فقال مثلا:

تَضَمَّنَهَا الزَّمَانُ وَفِيهِ بُخْلٌ فَأَعْدَتْهُ فَكَانَ بِهَا السَّمَاحُ[1]

وقال في شاهد آخر:

زَادَتْ عَلَى قِدَمِ الْأَيَّامِ مُدَّتُهَا فَالدَّهْرُ أَقْصَرُ مِنْهَا فِي مَدَى الْعُمْرِ[2]

فهي أقدم من الأيام بل من الدهر نفسه، فقد وجدت في زمان لم تعرف فيه البشرية فعل العصر حتى، بل ولم يخلق فيه إنسان:

وَنَاوَلَتْنِي كُؤُوسًا مِنْ مُدَامَتِهَا قَدِيمَةً لَمْ تَكُنْ فِي عَصْرِ عَصَّارِ[3]

وَدَارَتْ عَلَيْهِمْ مِنْ سُلَافَةِ رِيقِهَا طِلًّا قَبْلَ إِعْصَارِ الْعَصِيرِ اعْتِصَارُهَا[4]

فوجودها تجاوز الدهور والأزمان، بل إنها كانت في عالم الأرواح قبل أن تخلق الأشباح:

عَصِيرُهَا كَانَ فِي زَمَانٍ لَا كَرْمَ فِيهِ وَلَا غُرُوسْ

وَزُوِّجَتْ وَالزَّمَانَ طِفْلًا مِنْ قَبْلِ أَنْ تُوجَدَ الطُّرُوسْ[5]

الكَرْمُ: الوجود الممكن الحادث الذي أوجدته القدرة الإلهية، والطروس الصحائف والكتب، فتُناظِر ثنائيةُ الخمر والكرم من حيث تكوينها الخارجي، وبناؤها الواقعي المحسوس، ثنائية عرفانية تجمع بين التجلي الأمري الوجودي وعالم الإمكان، وتشير إلى أن الصوفي العارف يتلون بهما، فتارة لا يشهد إلا الخمر بوصفها رمزا للعلو في تجليه الأمري الوجودي الواحد، بحيث لا يكون الكرم موجودا، وعلى هذا النحو يكافيء قولَه "زمان لا كرم فيه" من ناحية البناء الدلالي، فإله ولا عالم، أو حق ولا خلق، إذ الإمكان بوصفه يُدَلَّلُ عليه بالكروم، معدوم بعدمه الأصلي، والوجود الظاهر عليه هو وجود الحق لا

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص328.
(2) - المصدر نفسه، ص105.
(3) - المصدر نفسه، ص107.
(4) - المصدر نفسه، ص123.
(5) - المصدر نفسه، ص304.

غير، وتارة لا يشهد الصوفي إلا الكرم فيكون في مقام الفرق، ولا خمر في هذه الحال موجودة لأن الوجود واحد. [1]

و«المحبة الإلهية بوصفها أزلية قديمة، منزهة عن العلل، مجردة من حدود الزمان والمكان، وهذه المحبة في الأسرار العرفانية، هي التي بواسطتها ظهرت الأشياء، وتجلت الحقائق وأشرقت الأكوان، وهي الخمر الأزلية التي شربتها الأرواح المجردة، فانتشت، وأخذها السكر واستخفها الطرب، قبل أن يخلق العالم»[2].

يقول عالم النفس والفيلسوف الألماني الأمريكي "إريك فروم": « إن تجربة الانفصال تثير القلق، إنها في الحقيقة مصدر كل قلق... الانفصال يعني اليأس والعجز عن الاستحواذ على العالم... وبجانب هذا فإنه يثير العار والشعور بالإثم... إن إدراك الانفصال الإنساني بدون الاتحاد من جديد عن طريق الحب هو مصدر العار... وحب الله... حب ينشأ من الحاجة إلى قهر الانفصال وتحقيق الوحدة»[3].

لقد ترجمت علامة قدم الخمرة في المدونة تجربة الانعتاق الصوفي، فعبرت عن تراوح أنا الشاعر بين حالتي الاتصال والانفصام، وشعور الصوفي الدائم بالحنين إلى الأصل (عالم الذر)، وسعيه الحثيث من خلال تجربة وجوده في عالم النشأة أوالتعين، للعودة إلى عالم النشوة أو الأمر، رحم مولد الأرواح، وفردوسها المنشود، لذلك يتهالك الصوفية على الموت (الفناء) لقهر الانفصال والعزلة وتحقيق الوحدة، والتنعم من جديد بنشوة العشق، وطمأنينة القرب، ونقاء الفطرة، وهذا العبور لم ولن يتحقق إلا بالحب، الذي هو عتبة الفناء في المحبوب والبقاء به.

ب. 2. الصرافة:

الصَّرْفُ: رد الشيء عن وجهه، صَرَفْتُ الرجلَ عنِّي فانصَرَفَ، وصرَّفنا الآيات: بيَّنَّاها، وصَرَفْتُ الصِّبْيَانَ أي قَلَبْتُهُمْ، وصَرَفَ اللهُ عنك الأذى: دَفَعَهُ، وتَصَارِيفُ الأمورِ: تَخَالِيفُها، وتَصْرِيفُ الرِّيَاحِ: صَرْفُها من جهة إلى جهة، وصَرْفُ الدهرِ: حَدَثَانُهُ ونَوائِبُه، وهو (الصَّرْفُ) أيضا اسم لحدثان الدهر، لأنه يَصْرِفُ الأشياءَ عن وجوهها، والصَّرْفُ: فَضْلُ الدِّرْهَم على الدرهم، والدينار على الدينار؛ لأن كل واحد منهما يُصْرَفُ عن قيمةِ صاحبه، والصَّرْف: بيع الذهب بالفضة، لأنه يَنْصَرِفُ به عن جوهر إلى جوهر، والصَّرْفُ: القيمة والعدل والمِثْلُ، لذلك يقال: صَرَفْتُ الدارهم بالدنانير، وبين

---

[1] - ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص371.

[2] - المرجع نفسه، ص366.

[3] - إريك فروم، فن الحب - بحث في طبيعة الحب وأشكاله- تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، 2000، ص20.

الدرهمين صَرْفٌ أي فضل لجودة فضة أحدهما، والصَّرْف: التقلُّب والحيلة والتَّصَرُّف في الأمور، ومنه رجل صَيْرَف: محتال، وصَرْفُ الحديث: تزيينه وتنميقه والتكلف فيه، والصِّرْفُ: الخالص من كل شيء، وشراب صِرْفٌ: أي بَحْتٌ لم يُمْزَج بماء، والصِّرِّيف: الخمر الطيِّبة، والمَصْرُوفَة هي الكأس التي تُشرب صِرْفًا، ومنه تَصْرِيفُ الخمر: شُربها صِرْفًا، والصِّرف أيضا شجر أحمر[1].

لم يصف أبو مدين الخمرة العرفانية في ديوانه بالصِّرْف سوى مرة واحدة، جاءت في قصيدته الخمرية، كما لم يأت على ذكر علامة "المزج" غير مرتين اثنتين؛ إحداهما في نص الخمرية وأخرى في موضع آخر، يقول مخاطبا النديم:

أَدِرْهَا لَنَا صِرْفًا وَدَعْ مَزْجَهَا عَنَّا فَنَحْنُ أُنَاسٌ لَا نَرَى الْمَزْجَ مُذْ كُنَّا[2]

يشدد التلمساني في مستهل خمريته على صفة من أبرز صفات الخمرة الإلهية، ألا وهي الصرافة، وإدارة الخمرة: نشر أسماء الذات الإلهية وصفاتها الحسنى[3]، فيدعو نديمه (المريد الصادق) أن يناولَه وندماءَه خمرةً صِرفا، خالصة نقية غير ممزوجة، وفي ذلك إشارة إلى «شهود الحق بالحق، والتحقق بفناء ما سواه، وهي بمعنى التوحيد الخالص»[4]، أي وصول الصوفي إلى حضرة الجمع، حيث يكون ذلك بـــ«فناء كل ما عدا الوجود الحق، ومشاهدة الوجود الحق الصرف به لا بالنفس المغايرة له»[5]، والتيقن بأن كل ما عدا الحق فان.

وبالمقابل، تؤول الخمرة الممزوجة إلى «مزج الوجود الحق بصور الكائنات العدمية»[6] الفانية (الأغيار)، فالمزج إذن نزول من حضرة الجمع، وشهود مشوب غير خالص، فيما تشير المدام الصرف إلى الشهود المنشود، المثالي والخالص، مما يسوّغ احتفاء الشاعر الصوفي بالخمرة الصرف، واعتبارها دليل صدق تجربة المريد، وإخلاصه في تخليه التام عن السوى، وجملة "لا نرى المزج مذ كنا" في الشطر الثاني من البيت تؤكد هذا الطرح، أي لا نشهد سوى الوجود الحق وحده، ولا نرى غيره من الأغيار، ويعود ضمير الجمع "نحن" على معشر السالكين والعارفين في طريق الله تعالى، ممن يجمعهم شراب المحبة الروحية، ويذهب بهم السكر كل مذهب.

---

[1] - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد التاسع، ص189، مادة "صرف".

[2] - أبو مدين، الديوان، ص164.

[3] - ينظر: البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص247.

[4] - سلافة عبد الله، تقنيات التعبير عن الخمر في الشعر المملوكي، دراسة أسلوبية - نماذج شعرية متنوعة، دار المعارف، حمص، ط1، 2009، ص91.

[5] - النابلسي والبوريني، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص271.

[6] – المرجع نفسه، ج2، ص271.

هذا عن معنى المزج في الشاهد الأول، وهو الذي أعرض وأنف عنه الشيخ كما رأينا، غير أن هذه العلامة (المزج) تأخذ دلالة أخرى في الشاهد الثاني، تختلف تماما عن سابقتها، بحيث تصير بموجبها الخمرة الممزوجة مطلوبة مرغوبة لدى الصوفي، يقول الشاعر في إحدى زجلياته:

مِنْ خَمْرِ أَهْلِ التُّقَى   أَسْقِيوْنِي يَا نَـــاسْ
مَحْفُوفَة بِالْبَـــــــقَا   مَمْزُوجَة فِي الْكَاسْ
مِنْهَا شَرِبْ وَارْتَقَى   الشِّيخْ أَبُو الْعَبَّاسْ[(1)]

فإذا كانت الخمرة في معناها العرفاني هي المعرفة الإلهية التي تفيض بنورها على جميع المخلوقات، فإن مزجها يحيل إلى دلالة عرفانية نورانية أخرى؛ تتضمن امتزاج «المعرفة اللدنية بالمدارك الشرعية الدينية»[(2)]، فكم يظهر آنذاك من نور ساطع يهتدي به السالك إلى سبيل ربه، ويرتقي في مدارج العشق والقرب، وهو ما عناه أبو مدين حين أشار إلى الشيخ أبي العباس السبتي[(*)] في البيت الثالث، فقد عرف عن هذا الشيخ الجليل سعة علمه، وحيازته الريادة في الفقه في وقته، كان بصيرا بدقائق المذهب المالكي، ضابطا لقواعده، وكان بالعلم والعمل والزهد والورع والتصدق نموذجا يحتذى به، فجمع بذلك بين علمي الظاهر والباطن، وشرب من معيني الشرع والعلوم اللدنية، فحُقَّ لأبي مدين أن يختار طريقة أبي العباس في الشرب والارتقاء.

أما في ديوان العفيف فنجد حضورا واضحا لصرافة الخمرة الوجودية وخلوصها؛ إذ تكرر ذكر هذه العلامة زهاء عشرين مرة، جاءت في أغلبها بمعنى الخلوص والنقاء والأصالة، يذكرنا شاهدان من بينها بمطلع خمرية أبي مدين الذي سبق الوقوف عنده، يقول:

بِعَيْشِكَ نَاوِلْنِيهَا يَا مُنْيَتِي صِرْفًا   إِلَى أَنْ تَرَانِي لَا أُعِيدُ وَلَا حَرْفًا
وَصُنْهَا عَنِ الْمَاءِ الْقِرَاحِ فَإِنَّنِي   أَرَاهَا يَقِينًا مِنْكَ قَدْ مُزِجَتْ لُطْفَا[(3)]

---

(1) - أبو مدين، الديوان، ص212.

(2) - النابلسي والبوريني، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص246.

(*)- هو أبو العباس أحمد بن جعفر الخزرجي السبتي (524-601)، ممن أخذوا العلم عن أبي مدين، من أكبر أولياء مراكش، وأشهر رجالاتها، خصه ابن الزيات التادلي في خاتمة كتابه "التشوف" بترجمة وافية، ولا يكاد يخلو كتاب عن التصوف في بلاد المغرب من ذكره، شيخه محمد الفخار صاحب الفقيه العالم عياض بن موسى اليحصبي، كان أبو العباس مشاركا كبيرا في علوم الإسلام، فقيها مفوها، عارفا بصناعة الأحكام، وتمم علمه الواسع بحسن الأقوال وجمال الأفعال، حتى وصفه ابن المؤقت المراكشي في كتابه "السعادة الأبدية في التعريف برجال الحضرة المراكشية" بحجة المغاربة على أهل الأقاليم، وقد كان مذهبه في التصوف مبينا على الصدقة والبذل. ينظر: عباس بن إبراهيم المراكشي، إظهار الكمال في تتميم مناقب سبعة رجال، تح: أحمد متفكر، منشورات المطبعة والوراقة الوطنية، المغرب، ط1، 2010، ج1، ص217. وابن الزيات التادلي، التشوف إلى رجال التصوف، ص470، و موسوعة أعلام المغرب، تحقيق وتنسيق: محمد حجي، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط2، 2008، ص389.

(3) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص144. في الديوان وردت "ناولنيه" بدلا من "ناولنيها"، و"منها" بدلا من "صنها".

ويقول في شاهد ثان:

هَاتِ بِنْتَ الْكُرُومِ يَا صَاحِ صِرْفًا وَأَدِرْهَا عَلَى نَدَامَاكَ لُطْفَا
مَا تَرَى الْكَوْنَ قَدْ تَمَايَلَ سُكْـــرًا وَنَسِيمُ الرِّيَاضِ يَعْبِقُ عُرْفَا[1]

يلاطف العفيف نديمه بعذوبة، داعيا إياه إلى إدارة كؤوس المدام الصرف على الندامى موصيا إياه بعدم مزجها، فهي في الأصل ممزوجة بلطف هذا النديم ورقته البالغة، وفي كلمة "صنها" معنى لطيف رائق؛ فكأنه جعل مزج الخمرة تدنيسا لطهارتها ونقائها، فهو يحض الساقي على صون هذه الدرة المكنونة عن كل عنصر دخيل، من شأنه إفساد فطرتها وتغيير جوهرها الصافي الصرف. وهاهو العفيف يصعّد اللهجة في التحذير من مزج الخمرة بمادةٍ غيرها، فيقول:

سَتَأْتِيكَ مِنِّي قَهْوَةٌ إِنْ شَرِبْتَـــهَا صَحَوْتَ وَفِي صَحْوِ الْهَوَى كُلُّ سُكْرَةِ
وَلَا تَمْزِجَنْهَا فَهِيَ بِالْمَزْجِ حُرِّمَتْ وَلَوْ جُلِيَتْ صِرْفًا عَلَيْهِـــمْ لَحَلَّــتِ
فَإِنْ هِيَ أَفْنَتْكَ سُكْرًا فَغِبْ بِـــهَا فَمَنْ صَرَفَتْـــهُ الصِّرْفُ بِالنَّفْيِ يَثْبُتِ[2]

يتضح من خلال الشاهد أن الخمرة الصرف التي لا يخالطها ماء، هي حسب الشاعر مخصصة للسكارى المحترفين، وتحيل في دلالتها على المعارف الخاصة بالنخبة، أي المعرفة في أجلّ معانيها، أما الخمرة الممزوجة فهي للسالك أو المريد العادي الأقل شأنا، وتحيل بدورها على المعرفة التي تخالطها غشاوة، فلا تبدو جلية ناصعة[3]، ولهذا حرم الشاعر مزج الخمرة لأن اختلاطها بمادة من غير جنسها النقي، من شأنه العبث بالفطرة أو بالمعرفة، بالشك وقلة الإخلاص، فالفرق واضح بين المعرفة العادية، ومعرفة أهل الاختصاص الذواقين من أكابر الصوفية الواصلين، الذين لا تليق الخمر الصرف إلا بهم، ولا يتذوق نشوتها ويدرك معانيها الشريفة سواهم. وعن هذه النعمة العظمى التي حظي بها هؤلاء الخاصة من العارفين يقول العفيف:

إِنْ أَقُلْ يَا أَلْفَ مَـــوْلًى قَالَ لِي يَا أَلْفَ عَبْــدِي
أَوْ سَقَا الْمَمْزُوجَ غَيْرِي خَصَّنِي بِالصِّرْفِ وَحْدِي[4]

يعبر الشراب الخالص في اصطلاح الصوفية –حسب محمد الصغير- عن « التملي بالمعارف الإلهية، ومشاهدة الأنوار القدسية التي ألبستهم لباس الولاية، لقوله تعالى (الأعراف، الآية 196): "وَهُوَ

[1] - المصدر السابق، ص146.
[2] - المصدر نفسه، تح: يوسف زيدان، ص153.
[3] - ينظر: هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص309.
[4] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص209-210.

يَتَوَلَّى الصَّالِحِين"»[1]، والخاصة من المقربين الفائزين بصرف الشراب، يعرفون بذوي التمكين؛ وهي «صفة أهل الحقائق، وأصحاب التمكين وصلوا ثم اتصلوا، وأمارة صاحب التمكين أنه اتصل، أنه بالكلية عن كليته بَطُل»[2]، وأما أرباب التمكين فخرجوا عن مشائم الأحوال، وخرقوا حجب القلوب، وباشرت أرواحهم سطوع نور الذات، فارتفع التلوين لعدم التغير في الذات، إذا جَلَت ذاتُه في حلول الحوادث والتغيرات، فلما خلصوا إلى مواطن القرب من أنصبة تجلي الذات، ارتفع عنهم التلوين. فالتمكين إذن هو قرار الحضرة، وهو «مقام الرسوخ والاستقرار على الاستقامة، ومادام العبد في الطريق فهو صاحب تلوين، لأنه يرتقي من حال إلى حال، وينتقل من وصف إلى وصف، فإذا وصل واتصل فقد حصل التمكين، ولذا قال ابن عربي أن التمكين هو حال أهل الوصول، فأهل المقام من المبتدئين، وأهل التمكين من المنتهين، والتمكين عبارة عن إقامة المحققين في محل الكمال والدرجات العليا، وقالوا التمكين رفع التلوين، أي المتمكن لا يكون مترددا، ولا يتحول من حال إلى حال، ولا يطرأ عليه التغيير»[3]. غير أن «التلوين الواقع في النفوس، لا يخرج صاحبه عن حالة التمكين»[4].

فأصحاب العفيف وندامه في مجلس الشرب ممن تذوقوا حلاوة الخمرة، لم يدركوا من محبوبهم ما أدركه منه هو، فقد خصه الحق وحده بصرف الشراب، وخلاصة المعرفة اللدنية، والشهود التام، في حين كان حظ رفاقه من المعرفة أقل، ومن الشهود أدناه (الشراب الممزوج). كما قد يؤول الامتزاج في الاصطلاح الصوفي إلى دلالة أن «وجود المخلوقات هو من وجود الحق تعالى»[5]، ولعل الشاهد التالي يصب في هذا المعنى، يقول العفيف:

فَطَافَتْ مِنَ الصِّرْفِ الْقَدِيمِ عَلَيْهِمُ كُؤُوسٌ سَنَاهَا مُعْرَبُ النُّطْقِ مُعْجَمُ

إِذَا جُلِيَتْ صِرْفًا أَنَاخُوا مَهَابَـــــةً وَإِنْ مُزِجَتْ حَنُّوا إِلَيْهَا وَيَمَّـــــمُوا[6]

فإن تجلى الحق تعالى لهؤلاء السالكين في شهود تام كامل، نالوا مرادهم، فأقاموا في حماه (أناخوا) أُنْسًا وغبطة بالقرب والوصال، وانكسرت أبصارهم، ووجلت قلوبهم خشية ومهابة وإجلالا، وإن كان الشهود ناقصا، ذكّرهم ذلك بأن المخلوقات كلها هباء وعدم، وأن وجودها في الحقيقة مستمد من وجود باريها الحي القيوم، فشدوا رحال المجاهدة والكد من جديد، علّ الفناء في الكرة المقبلة يكون

(1) – محمد الصغير، بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي، ص686.
(2) - عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص48-49.
(3) - أنور فؤاد أبو خزام، معجم المصطلحات الصوفية، ص63.
(4) – المرجع نفسه، ص63.
(5) - محمد الصغير، بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي، ص685.
(6) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص191.(في الديوان وردت: وإن مزجت حنوا إليها و"تَمَّمُوا"، بدلا من "يَمَّمُوا").

تاما غير مشوب بذكر الخلق، فيكمل شهود الحق بذلك، ويتحقق القرب المنشود، فيسكن قلب العارف المشتاق، وتطمئن روحه الحائرة.

كما جاءت علامة "الصِّرْفِ" في شعر العفيف بمعنى رد الشيء وقلبه إلى غيره، في مواضع عديدة في الديوان منها:

وَالصِّرْفُ تَصْرِفُ عَنْكَ الْهَمَّ طَالِعَةً شُمُوسُهَا مِنْ يَدَيْ حُلْوِ اللَّمَى ثَمِلِ[1]

فَاصْرِفِي عَنِّي الْهُمُومَ بِصِـــــرْفٍ أَضْحَكَتْ مَبْسَمَ الزَّمَانِ الْعَبُوسِ[2]

تَصْرِفُ مِنْ صِرْفِهَا هُمُومَــكَ أَوْ تُصْبِحُ فِي الْقَوْمِ مُلْحَقَ النَّسَبِ[3]

ويقول أيضا:

فَصَرَفَتْنِي كَمَا شَاءَتْ لِسُكْرَتِـــــهَا كُؤُوسُهَا الصِّرْفُ فِي أَوْطَانِ أَوْطَارِي[4]

فَلَوْ صَرَفَتْكَ الصِّرْفُ عَنْهَا بِذَاتِهَا رَأَيْتَ شُعَاعًا عَنْ سِوَى حُسْنِهَا يُعْمِي[5]

ووصف الخمرة بأنها تبدد الهموم وتنزع الأحزان، هو في الواقع من الأساليب التي استعارها الصوفية من معجم شعراء الخمرة الماجنين؛ فالصرف تصرف الغم عن القلب الكئيب، وتصرف شاربها إلى السكر، بل وتصرفه عنها بذاتها، فهذا شأن الخمرة الإلهية، تذهب بكل قلق أو كدر أو ضيق يخلفه الارتياب الذي قد ينتاب السالك خلال رحلته الروحية إلى الله، فتجلو قلبه باليقين الذي تتركه في روح كل واصل.

وفي دلالة هذه العلامة (الخمرة) «إحالة موحدة بين الحسي والمثالي، بين المادي والروحي، بين العيني في وقائعيته والمجرد في تعاليه، فهذه الخمر في واقعيتها المليئة وطابعها الحسي العيني المباشر، تتجاوز المعطى المادي إلى رصيد مثالي مجرد، ولعلنا نلاحظ هذا التجريد المثالي في وصف الخمر العرفانية بالخلوص من كثافة العناصر، فهي صافية لطيفة نورانية، بها قامت الأشياء، وإليها اشتاقت أرواح العرفاء حتى اتحدت بها»[6]. ومن الشواهد البارزة في شعر العفيف والتي ورد فيها وصف الخمرة بالصرافة قوله:

وَأَشْرَبُ الرَّاحَ حِينَ أَشْرَبُهَا صِرْفًا وَأَصْحُو بِهَا فَمَا السَّبَبُ

---

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص187.

(2) – المصدر نفسه، ص126.

(3) - المصدر نفسه، تح: يوسف زيدان، ص118.

(4) - المصدر نفسه، تح: العربي دحو،ص107.

(5) - المصدر نفسه، ص215.

(6) - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص370.

خَمْرَتُهَا مِنْ دَمِي وَعَاصِرُهَا ذَاتِي وَأَدْمُعِي لَهَا الْحَبَبُ[(1)]

وقوله في موضع آخر:

هِيَ الْجَوْهَرُ الصِّرْفُ الْقَدِيمُ فَإِنْ بَدَا لَهَا حُبَبٌ نِيطَتْ بِهِ فَهُوَ حَادِثُ
تَمَزَّزْتُهَا صِرْفًا فَلَمَّا تَصَرَّفَتْ تَحَكَّمَ سُكْرٌ بِالتَرَائِبِ عَابِــثُ[(2)]

تشير علامة الصرافة في الشاهدين إلى شهود الحق بالحق بمعنى التوحيد الكامل، مما يسوغ احتفاء الصوفية بالخمر الصرف، فضلا عن كونها تستجلب الصحو بعد السكر، وهو صحو محبة لا صحو غفلة، وهذا ما يجعل هذه الخمرة تمتاز عما سواها، ولا سيما بعد التعرف على مادتها وهوية عاصرها (خمرتها من دمي وعاصرها ذاتي)، وكذلك إلى كيفية شربها وطبيعة مذاقها (تمززتها)، من دون أن ينقص ذلك من قيمتها، فهي الجوهر، وهي القديمة، وغيرها العرض المحدث[(3)].

ب.3. النورانية:

نور: النُّورُ من أسماء الله الحسنى، قال ابن الأثير: هو الذي يُبْصِرُ بنوره ذو العِماية، ويَرْشُد بهداه ذو الغِواية، وقيل: هو الظاهر الذي به كل ظُهُور، والظاهر في نفسه المُظْهِر لغيره يسمى نورا، والنور من صفات الله عز وجل، قال تعالى: «اللهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ والْأَرْضِ»[(4)]، أي هادي أهل السماوات والأرض، وقال بعض أهل العلم: النور جسم وعرض، والباري تقدس وتعالى ليس بجسم ولا عرض، إنما المراد أن حجابه النور، والنور: الضياء، وهو ضد الظلمة، وفي المحكم: النور: الضوء أيًّا كان، وقيل: هو شُعاعُه وسُطُوعُه، والجمع أَنْوَارٌ ونيرَان، والنور: الرسول صلى الله عليه وسلم، قال تعالى: «قَدْ جَاءَكُمْ مِنَ اللهِ نُورٌ وَكِتَابٌ مُبِين»[(5)]، والنور: هو الذي يُبِينُ الأشياء ويُرِي الأبصار حقيقتها، فمثل ما أتى به النبي نور في القلوب في بيانه وكشفه الظلمات، ، والنار: معروفة أنثى، وهي أيضا الرأي والمشورة، فجعل القدامى الرأي مثلا للضوء عند الحيرة، ونَارَ واسْتَنَارَ ونَوَرَ: أضاء، واسْتَنَارَ به: استمد شُعَاعَهُ، والتنوير: وقت إسفار الصُّبح، وهو الإنارة أيضا، والنائر والمُنير: الواضح البيّن، والمَنَار: العلم، والمَنَار والمَنَارَة: مَوْضِعُ النور، والنَّوَرُ والنَوَرَة: الزَّهْر، وقيل: الأبيض

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص95.
(2) - المصدر نفسه، تح: يوسف زيدان، ص163.
(3) - ينظر: وفيق سليطين، صالح نجم، ازدواجية الأنا والآخر في التكوينات الرمزية لشعر الخمرة الصوفية، ص45-46..
(4) - النور، من الآية35.
(5) - المائدة، من الآية15.

منه، جمعه نُوَار وواحدته نُوارة، وتنوير الشجر: إزهارُه، والنَّوَرُ: حسن النبات وطوله، أنار النبت أو الشجر وأنْوَرَ: أي ظَهَرَ وحَسُنَ، ورجل أنورٌ: ظاهِرُ الْحُسْنِ[1].

عبر أبو مدين التلمساني عن نورانية الخمرة في ثلاثة مواضع من ديوانه؛ فنجده بذلك يجاري شعراء الخمريات ويحاكيهم في التغني بأنوار الخمرة وإشراقها وتلألئها، فوصفها بالمشعشعة التي تتوهج كالمصباح، فيغمر نورها وإشراقها قلوب العارفين المشتاقة، فيجلو صدأها وينير ظلمتها، ويروي في هجير الشوق حرها وعطشها، فقال:

قُمْ يَا نَدِيمِ إِلَى الْمُدَامَةِ وَاسْقِنَا   خَمْرًا تُنِيرُ بِشُرْبِهَا الْأَرْوَاحُ
أَوَ مَا تَرَى السَّاقِي الْقَدِيمَ يُدِيرُهَا   فَكَأَنَّهَا فِي كَأْسِهَا الْمِصْبَاحُ[2]

عرّف بعض الصوفية المدامة فقال: «هي المعرفة الإلهية التي تفيض أنوارها في جميع الكائنات»[3]، فلا غرو أن هذه المدامة المشرقة ستغمر روح شاربها بنور الفهم ووهج الكشف، فالنور مبدأ الإدراك والمعرفة، وطريق الخلق الوحيد نحو الخلاص المعرفي والوجودي، وما علامة "المصباح" في البيت الثاني إلا تكريس لهذه الرؤية، جاء في "طاسين الفهم" للحلاج قوله: «الفراش يطير حول المصباح إلى الصباح ويعود إلى الأشكال، فيخبرهم عن الحال بألطف مقال، ثم يمرح بالدلال طمعا في الوصول إلى الكمال، ضوء المصباح علم الحقيقة، وحرارته حقيقة الحقيقة، والوصول إليه حق الحقيقة»[4]، فالفراش هم الصوفية يحومون حول مصباح الحقيقة والمعرفة الإلهية المتوهجة، وكما يلتمس الفراش في المصباح نور الصباح؛ يتلمس العارف في معرفة الله طريقه إلى الخلاص من رق الجسد.

و"المصباح" شيفرة مفتوحة على العديد من الاحتمالات؛ فهو نور المعرفة، أو قد يكون نور الحقيقة المحمدية حسب رأي الباحث محمد مصطفى حلمي، حيث يصف نصوص الحلاج بأنها «نصوص صريحة الدلالة على نظرية الحلاج في الحقيقة المحمدية... قوامها قدم النور المحمدي، وسبقه في الوجود على كل ما في الكون، وفيض أنوار العلم والحكمة والنبوة من سراجه الوهاج، سواء أكانت هذه النبوة نبوة محمد المبعوث نفسه، أم نبوة غيره من الأنبياء السابقين عليه»[5].

[1] - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس، ص240، مادة "نور".
[2] - أبو مدين، الديوان، ص112.
[3] - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص246.
[4] - قاسم محمد عباس، الحلاج الأعمال الكاملة، دار رياض الريس للكتب، بيروت، ط1، 2002، ص167.
[5] - محمد مصطفى حلمي، الحياة الروحية في الإسلام، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2011، ص141-142.

فإذا ما تمعنّا في بقية أبيات قصيدة أبي مدين، توضح لنا أن ما يقصده بنورانية الخمرة في الشاهد إنما هو أنوار الحقيقة المحمدية، التي غمرت فيوضاتها قلوب الأنبياء منذ آدم عليه السلام، وصولا إلى خاتمهم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، يقول:

هِيَ أَسْكَرَتْ فِي الْخُلْدِ آدَمَ مَرَّةً فَكَسَتْهُ مِنْهَا حُلَّةً وَوِشَاحُ
وَكَذَاكَ نُوحًا فِي السَّفِينَةِ أَسْكَرَتْ وَبِهِ بِذَاكَ تَأَنُّنٌ وَنُـــــوَاحُ
وَبِشُرْبِهَا أَضْحَى الْخَلِيلُ مُنَادِمًا فَعُهُودُهَا عِنْدَ الْإِلَهِ صِحَاحُ
لَمَّا دَنَا مُوسَى إِلَى تَسْمَاعِهــــَـا أَلْقَى عَصَاهُ وَكُسِّرَتْ أَلْوَاحُ
وَكَذَا ابْنُ مَرْيَمَ فِي هَوَاهَا هَائِــمٌ مُتَوَلِّعٌ بِشَرَابِهَا سَيَّــــــاحُ
وَمُحَمَّدٌ فَخْرُ الْعُلَى شَرَفُ الْهُدَى إِخْتَارَهُ لِشَرَابِهَا الفَتَّـــاحُ[1]

يجعل التصور العرفاني للنبي محمد صلى الله عليه وسلم صورتين مختلفتين؛ «صورته نورا أزليا قديما، كان قبل أن تكوّن الأكوان، ومنه استمد كل علم وعرفان، وصورته نبيا مرسلا، وكائنا محدثا، تعيّن وجوده في زمان ومكان محدودين، وهو هنا إنما صدر - في رسالته التي أداها، ودعوته التي دعا إليها، وكماله الذي تحقق به في العلم والعمل- عن ذلك النور الأزلي القديم الذي صدر عنه، واستمد منه غيره من الأنبياء السابقين، والأولياء اللاحقين»[2].

ولا يقتصر إشعاع الجمال الأزلي والمعرفة الربانية على ذات العارف وحده، بل يتعداه إلى سائر الموجودات أو الأشكال على حد تعبير أهل الطريق، يقول أبو مدين:

وَفِي كُلِّ شَيْءٍ مِنْ لَطَافَتِهَا مَعْنَى مُشَعْشَعَةٌ يَكْسُو الْوُجُودَ جَمَالُهَا[3]
وَالْجَوُّ يَضْحَكُ وَالْحَبِيبُ يـــــُزَارُ وَالْكَأْسُ تَرْقُصُ وَالْعُقَارُ تَشَعْشَعَتْ[4]

« ينبيء وصف الشاعر خمرته العرفانية بالتشعشع واللطافة ورقة الجوهر، بأن المحبة الإلهية نورانية في جوهرها، لأن موضوعها نور خالص، بل إنه نور الأنوار، فلا عجب أن ينعكس سناها على سيماء العرفاء والمحبين الإلهيين، وكما أن موضوع الحب الصوفي نور محض، فإنه قد لَطُفَ

(1) - أبو مدين، الديوان، ص112.
(2) - محمد مصطفى حلمي، الحياة الروحية في الإسلام، ص140.
(3) - أبو مدين، الديوان، ص165. ، وقد أوردها عاطف جودة "يَكْسُو الْوُجُوهَ" بدلا من "يَكْسُو الْوُجُودَ"، ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص359.
(4) - المصدر نفسه، ص116.

بحيث سرى في الأشياء وأخذ في حد كل صورة من صور العالم، لأنه هو ما به تعينت الأعيان على الرغم من أنه متعين في نفسه ».[1]

وفي هذا السياق (ظهور آثار النور الإلهي على وجوه العارفين) أذكر ما رواه القشيري في رسالته عن الشبلي إذ قال: «وقف رجل على حلقة الشبلي، فسأله: هل تظهر آثار صحة الوجود على الواجدين؟ فقال: نعم، نور يزهر مقارنا لنيران الاشتياق، فتلوح على الهياكل كل آثارها، كما قال ابن المعتز:

وَأَمْطَرَ الْكَأْسَ مَاءٌ مِنْ أَبَارِقِهَا فَأَنْبَتَ الدُّرَّ فِي أَرْضٍ مِنَ الذَّهَــبِ

وَسَبَّحَ الْقَوْمُ لَمَّا أَنْ رَأَوْا عَجَبًا نُورًا مِنَ الْمَاءِ فِي نارٍ مِنَ الْعِنَــبِ

سُلَافَةٌ وَرِثَتْهَا عَادُ عَـــنْ إِرَمٍ كَانَتْ ذَخِيرَةَ كِسْرَى عَنْ أَبٍ فَأَبِ»[2]

وقد عبر عفيف الدين عن المعنى ذاته فقال:

فَأَدِرْ يَا فَدَتْكَ رُوحِي رَاحِــي دَائِمًا فِي الصَّبُوحِ وَالْاِغْتِبَاقِ

مَا تَرَى كَيْفَ تَنْجَلِي فِي قَمِيصٍ بِاللَّآلِي مُزَرَّرِ الْأَطْـــوَاقِ

قَدْ كَسَتْ بِالشُّعَاعِ وَجْهَ النَّدَامَى وَكَسَاهَا جَمَالُ وَجْهِ السَّــاقِ

فَهِيَ مِنْهَا لَهُمْ، وَمِنْهُمْ إِلَيْــــهَا مَدَادًا دائِمًا بِغَيْرِ اعْتِيَــاقِ[3]

كذا تتولد الأنوار من وجه ذي الجمال الأسنى والنور المطلق، فتنعكس على هياكل تتلظى وجدا، أمطرها الحق جزاء صبرها ونضالها نورا مسكرا، من أباريق شفت وأشرقت كاللؤلؤ وصفا شرابها، فلها منهم السعي الحثيث والاجتهاد في العبادة، والتقوى، والإخلاص في الحب اللامتناهي، ولهم منها الرضى والنور المشرق الذي لا ينقطع مدده ولا ينضب معينه.

وكما أعطى أبو مدين لعلامة "نورانية الخمرة" دلالتين في ديوانه؛ فوظفها تارة للإشارة إلى نور المعرفة الإلهية، وتارة أخرى إلى إشعاع النور المحمدي، فقد حذا عفيف الدين حذوه في شعره، لكن من خلال شواهد أكثر عددا (أكثر من 18 مرة) وتنوعا وثراء ووضوحا؛ فقد تحدث عن قوة إشعاع الخمرة الإلهية، ووصف شدة سطوعها وتأثيرها، فقال:

يَاحَبَّذَا الْكَأْسُ بِكَفِّ الْحَبِيـــــــبْ أَذَابَتِ الْأَنْوَارَ وَسْطَ اللَّهِيـــــــبْ[4]

---

[1] - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص363-364.

[2] - عبد الكريم أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، تح: محمد بن الشريف، مطابع مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، القاهرة، 1989، ص141.

[3] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص158. في الديوان وردت "حَسَاهَا" بدلا من "كَسَاهَا".

[4] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص136.

مُدَامٌ إِذَا لَاحَتْ لِنَفْسٍ نَفِيسَــــــــةٍ رَأَتْ نَيِّرَاتِ الْكَوْنِ فِي نُورِهَا تَخْفَى[1]

هَذِي الْقُمَارَى تَغَنَّتْ فَاجْلُ يَا قَمَرِي شَمْسًا تَكَادُ سَنًا تَأْتِي عَلَى بَصَـــرِي[2]

وَلَوْ رَأَى سُكْرَتِي فِي الْحُبِّ يَا أَمَلِي صَحْوٌ لَكَانَ شُعَاعُ الْكَأْسِ يُعْمِيــــهِ[3]

فأي طاقة نورانية هائلة تختزنها هذي المدام، التي طغى إشراقها المبهر على أنوار العالم قاطبة، فإن أسفرت ينمحق كل ضوء في الوجود فلا يبدو غيرها، فلكأنها شعلة ملتهبة تذيب نيرانُها كلما يحيط بها من أضواء مهما اشتد سطوعها، وتدهش رائيها وتكاد تعمي بصره القاصر عن تحمل سطوعها الفائق، وهي التي أحرقت بأشعتها المتوهجة كل أثر للهم والقلق في نفس المريد:

وَرَمَتْ أَشِعَّةُ الْكَأْسِ نَبْلًا قَاتِلَاتٍ لِكُلِّ هَمٍّ وَضِيقِ[4]

ولا يغيب تأثر الصوفية في تصورهم النوراني للخمرة بما تعتمده الفلسفة الإشراقية في منظومتها، على «أن الكون صغيره وكبيره، إنما يتحرك بطاقة نورانية، "اللهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ"[*]، هذه الفلسفة الإشراقية منهم من أَصّل اتجاهها بمنطوق ومفهوم "سورة النور" كما فعل الغزالي في كتابه "مشكاة النور"، ومنهم من حاول البحث عن جذورها على عهد المشائين من الفلاسفة...، ومنهم من زاوج بين نورانية التأصيل وغنوصية الأصول، كما في كتابي السهروردي: "هياكل النور" و"اللمحات في الحقائق"»[5].

اشتهر شهاب الدين السهروردي المقتول (ت 587هـ) بأنه مؤسس المذهب الإشراقي و«لا يقصد بلفظ "الإشراق" هنا المدلول الشائع لها فحسب من حيث أنه يعني الذوق والكشف، بل استعمله السهروردي استعمالا خاصا، للدلالة على مذهب يقوم على اعتبار النور المبدأ الخالص للوجود بأكمله، وعن هذا المبدأ تصدر سلسلة من الأنوار تؤلف في مجموعها الموجودات العالمية، سواء النورية منها أو الظلمانية».[6]

فالفلسفة الإشراقية هي فلسفة الأنوار، وأساسها أن الله تعالى نور (نور الأنوار) تنبثق منه جميع الأنوار، التي يقوم عليها العالمان المادي والروحي، ولذلك نرى كامل آثار السهروردي قائمة على هذه

(1) - المصدر السابق، تح: العربي دحو، ص144.

(2) - المصدر نفسه، ص105.

(3) - المصدر نفسه، ص254.

(4) - المصدر نفسه، ص352.

(*) - النور، من الآية35.

(5) - محمد بن الصغير، بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي، ص685.

(6) - محمد علي أبو ريان، أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهروردي، سلسلة في الدراسات الفلسفية والأخلاقية، أشرف على إصدارها الدكتور محمود قاسم أستاذ الفلسفة بجامعة القاهرة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط1، 1959، ص23.

الفكرة، إذ تحتشد في نصوصها ألفاظ النور، والتنوير كقوله في مقدمة كتاب "هياكل النور": «يا قيوم أيّدنا بالنور، وثبتنا على النور، واحشرنا إلى النور، واجعل منتهى مطالبنا رضاك... أسارى الظلمات بالباب قيام ينتظرون الرحمة ويرجون الخير وفك الأسير...» [1].

غير أن الفكر الإشراقي قد ظهر في الواقع في بلاد المغرب الإسلامي قبل السهروردي بكثير، حسب ما يرى الباحث في الفلسفة محمد علي أبو ريان؛ وقد تجلت تعاليم هذه المدرسة حسبه «في مذهب ابن مسرة الأندلسي (أبو عبد الله محمد بن مسرة الجبلي 269-319هـ) الذي عاش بقرطبة... وقد انتشرت تعاليم مدرسة قرطبة الإشراقية وتأثر بها المدرسيون في الغرب المسيحي؛ مثل "ألكسندر هيلز"، و"ريموند لول"، و"روجر بيكون" و"دون سكوت"... ولابن مسرة كتاب يسمى "توحيد الموقنين"، يتكلم فيه عن الصفات الإلهية ووحدتها وتناهيها، والنبوة... والعالم الظاهري عالم المادة وكيف أنه يشير إلى عالم روحي قائم، به جواهر عقلية ذات معدن نوراني»[2].

ويعتبر ذات الباحث (محمد علي أبو ريان) الشيخ أبا مدين الغوث واحدا من المتأثرين بالفلسفة الإشراقية، إلى جانب تلميذه ابن عربي وابن سبعين، إذ يقول: «ومن أتباع المدرسة الإشراقية في المغرب ابن العربي وابن سبعين... ومن الذين تأثروا بالإشراقية في شمال إفريقية أبو مدين شعيب بن الحسن المغربي الأنصاري الأندلسي، وكانت له في الغرب مكانة صوفية مرموقة وهو أستاذ ابن العربي، وبعده أيضا عبد السلام بن مشيش وأبو العباس المرسي وابن عباد الرندي»[3].

وإلى جانب دلالة شدة السطوع والتأثير، حمّل العفيف علامة نورانية الخمرة دلالة سيميائية أخرى هي الإظهار والإبانة والهداية، فإن الليل البهيم بنورهذه الخمرة الهائل يستنير، فيهتدي به الساري ويتلمس سبيله في الدجى، يقول:

قُمْ يَا نَدِيمِي فَالْحُمَيَّا تُــــدَارْ أَمَا تَرَى اللَّيْلَ بِهَا قَدْ أَنَارْ
كَأْسٌ لَهَا الْحُكْمُ فَمِنْ أَجْلِ ذَا تُعْزَلُ لَيْلًا وَتُوَلَّى نَهَــــارْ
بِهَا اهْتَدَى السَّارِي إِلَى حَانِهَا وَمِنْ سَنَاهَا الْكَوْكَبُ حَارْ[4]

ويقول في موضع آخر:

بِكَأْسِكَ يَا سَاقِي الْمُحِبِّينَ يُهْتَدَى فَكَمْ فِيهِ نَجْمٌ نُورُهُ قَدْ تَوَقَّدَا [5]

---

[1] - شهاب الدين أبو الفتوح يحي بن حبش السهروردي، هياكل النور، طبع على نفقة الشيخ محي الدين صبري الكردي، مطبعة السعادة بجوار محافظة مصر، ط1، 1335هـ، ص8-9.
[2] - محمد علي أبو ريان، أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهروردي، ص39-40.
[3] - المرجع نفسه، ص40-41.
[4] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص119.
[5] – المصدر نفسه، تح: يوسف زيدان، ص232.

الله تعالى هو النور الأعلى الأقصى، وهو النور الحق الحقيقي وحده لا شريك له فيه، فالموجود الحق هو الله تعالى، كما أن النور الحق هو الله تعالى، والمعروف أن النور يشير إلى الظهور، ولما كان سر النور وروحه هو الظهور للإدراك، وكان الإدراك موقوفا على وجود النور وعلى وجود العين الباصرة أيضا: إذ النور هو الظاهر المُظْهِر، وليس شيء من الأنوار ظاهرا في حق العميان ولا مظهرا، تساوت الروح الباصرة (البصيرة) والنور الظاهر في كونهما ركنا لابد منه للإدراك، ثم ترْجَحُ عليه في أن الروح الباصرة هي المُدْرِكة وبها الإدراك، وأما النور فليس بمدرِك ولا به الإدراك، بل عنده الإدراك فكان اسم النور بالروح الباصرة أحق منه بالروح المبصَر عنده... فاعلم أنه كما ظهر كل شيء للبصر بالنور الظاهر، فقد ظهر كل شيء للبصيرة الباطنة بالله. [1]

والحان في البيت الثالث: بيت الخمر، ويكنى بالحان عن حضرات الذات العلية، وهي أنواع أسمائها وصفاتها السنية[2]، والسنا: النور، فهذه الخمر شمس يورث نورها الهداية، ولولا سنا تلك الحضرات لما اهتدى السالك (الصوفي) إلى الأسماء الحسنى والصفات العليا، فقد عم الأكوان نور تلك الآثار الحاملة لذلك السر، وما حرم من رؤيتها إلا أعمى البصيرة عن الإدراك والتحقق ببدائع العلوم وفنون الفهوم، والمعنى شبيه بذاك في قول ابن الفارض:

وَلَوْلَا شَذَاهَا مَا اهْتَدَيْتَ لِحَانِهَا وَلَوْلَا سَنَاهَا مَا تَصَوَّرَهَا الْوَهْمُ[3]

جاء في شرح الشاهد: «سناها: كنى به عن نور العقل الإنساني، فإنه ضوء البرق الروحاني والبرق الروحاني كناية عن الروح الآمري الذي هو كلمح البصر، وقوله ما تصورها الوهم، يعني لولا عقلها النوراني الذي هو ضوء برق الروح الإنساني، لما أثبت الوهم لهذه المدامة المكنى بها عن الحقيقة الجامعة الوجودية الإلهية صورة ذهنية، فإنها لا صورة لها في نفسها»[4] . فنور المدامة جاء هنا بمعنى إشراق بصيرة العارف بنور ربه وهدايته.

والهدي الإلهي هو إما تبياني أو توفيقي؛ ف«الاسم الإلهي الهادي هو أصل الهداية في الأكوان، وهو الهادي على الحقيقة من خلف حجب الرسل والأنبياء (هدى تبياني+هدى توفيقي)، أما الرسل والأنبياء فمن حيث كونهم "هداة"، لهم التبليغ والإبانة فقط (هدى تبياني)، وليس لهم توفيق البشر إلى

---

(1) - ينظر: أبو حامد الغزالي، مشكاة الأنوار ومصفاة الأسرار، شرح ودراسة وتحقيق: الشيخ عبد العزيز عز الدين السيروان، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1986، ص119، 120.

(2) - ينظر: البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص247.

(3) – المرجع نفسه، ج2، ص247.

(4) - المرجع نفسه، ج2، ص248.

الهداية، فهذا للحق فقط»[1]. وقد أشار العفيف في الشاهد الثاني بالنجم المتوقد إلى الهادي الكوني الذي لا يكون إلا رسولا من عند الله، فالرسل نجوم هدى يحصل بهم الاقتداء، قال تعالى: «وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُون»[2]. كما تحتمل علامة النجوم دلالة أخرى هي هدي الصحابة والتابعين رضوان الله عليهم، أو هدي جماعة العارفين المبلّغين حقائق العلوم الباطنية لتلاميذهم من المريدين، وكل ذلك هدي وإن تعددت أشكاله، وكله من عند الله وحده لا من غيره.

و"الشمس" من العلامات الصغرى التي عبر بها عفيف الدين عن إشراق الخمرة الإلهية؛ فضوء الشمس إذا ظهر امتلأ العالم من النور الخالص، وإذا غاب امتلأ العالم بالظلمة الخالصة، فالصورة الماثلة لهذا الكوكب في أذهان الشعراء أنها تجسد أسمى مظاهر توهج العظمة واتقادها، وبيان الحقيقة الناصعة وشدة وضوحها، يقول العفيف:

تَطْلَعُ فِي الْكَأْسِ وَهِيَ شَمْسٌ قَدْ نَزَلَتْ مِنْهُ بُرْجُ سَعْدِي[3]

وقريب من ذلك قوله في موضع آخر:

عَجِبْتُ لَهَا شَمْسًا عَلَى وَجْنَتِي بِهَا يَلُوحُ صَبَاحِي حِينَ تَغْرُبُ فِي فَمِي[4]

الشمس مركز الأسرار ودائرة الأنوار عند الصوفي، والمدامة عند العفيف شمس، قد طلعت على كيانه (الكأس) فغمرته دفئا وإشراقا، و«هذا دليل على موقع الشمس من الخمرة الصوفية، وهو أهم موقع يحتله هذا الرمز الكوني»[5]، وإن شمس الخمرة تتبوأ عرش المقام الإلهي في نصوص العفيف؛ فهي «طالعة مشرقة على كل تقدير وتصوير، وهو مقتضى علمها وإرادتها على حسب ما توجه به أمرها القديم وحكمها المستقيم»[6]، ولا يبعد أن يكون الصوفية قد ربطوا معنى طلوع الشمس والنجوم وسائر الكواكب بمصطلح "الطوالع"، الذي يقصد به أن «تطلع أنوار التوحيد على قلوب أهل المعرفة بتشعشعها، فيطمئن ما في القلوب من الأنوار بسلطان نورها، كالشمس الطالعة، إذا طلعت يخفى على الناظر من سطوة نورها أنوار الكواكب وهي في أماكنها»[7]، وهو المعنى الذي عبر عنه العفيف بقوله:

---

(1) - سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص1102.

(2) - النحل، من الآية 16.

(3) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص333، 218.

(4)- المصدر نفسه، تح: العربي دحو، ص218.

(5) - محمد الصغير، بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي، ص683.

(6) - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص247.

(7) - أبو نصر عبد الله بن علي السراج الطوسي، اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، تح: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر، ومكتبة المثنى ببغداد، 1960، ص295.

تُضِيءُ عَلَى كَفِّ النَّدِيمِ وَلَا يَرَى سِوَاهَا لِمَا بَيْنَ السُّقَاةِ نَدِيمُ
تَلُوحُ لَهُمْ مِنْهُمْ شُمُوسُ كُؤُوسِهَا وَفِيهَا لَهَا مِنْهَا تَلُوحُ نُجُومُ[1]

والطوالع عند أصحاب الفأل: ما يتفاءل به من السعد أو النحس بطلوع الكواكب والنجوم[2]، وقد وظف العفيف هذه الفلسفة تلك في نهاية الشاهد الأول (قد نزلت منه برج سعدي)؛ ليعبر عن ابتسام الحظ له، وبزوغ فجر سعده بإشراق نور ربه عليه، أما في الشاهد الأخير فقد جسد الشاعر هيمنة الطوالع على ذات الصوفي (لا يرى سواها) بصورة نور الشمس القوي، الذي يطغى وهجه على أنوار الكواكب فيحجب سطوعها إذا ما تجلى، وهو يقترب في ذلك من رؤية الغزالي في "الإملاء في إشكالات الإحياء" وابن عربي في "الفتوحات المكية"[3]، ويذهب التهانوي إلى أن الطوالع في اصطلاح الصوفية «أول شيء يظهر لباطن العبد من تجليات الأسماء الإلهية، وتزين أخلاقه بنور الباطن»[4]، ذلك النور النابع من ذات العارف، والذي عبر عنه عفيف الدين بلفظة "منهم" في بداية البيت الثاني (تلوح لهم منهم)، وتتميز الطوالع على نحو ما بينه القشيري بدوام مكثها وطول وقتها، ونفوذ سلطانها، كما تسعى لنسخ الظلمة، وتتوقف فاعليتها على خطر الأفول والزوال الذي يترصدها، فهي على هذا النحو حال عرضية مؤقتة. [5]

لقد كنى العفيف على هذه الطوالع بالنجوم، التي تمثل «ثمرة هذه المدامة الروحية المشعشعة الممزوجة، في مقابل الزبد في الصورة الحسية المادية، الذي يكون علامة على تشعشع سائل الشراب فاستحال الزبد إلى نجوم في رؤية العفيف، يظهر ذلك جليا في الشاهد التالي:

فَأَدِرْ يَا بَدْرُ شَمْسًا فِي أَعَالِيهَا النُّجُومْ
لَهَبٌ تَشْعَلُ فِي الْكَأْ سِ لَنَا مِنْهُ نَعِيمْ[6]

فيالهذا المشهد النوراني البديع الذي تتظافر فيه أشعة البدر والشمس والنجوم، لتصنع لوحة من السطوع والتلألؤ، تتراقص فيها الأضواء لتصنع البهجة والسعادة والنعيم، فالمدامة التي هي عين المحبة الأزلية ظاهرة في مظاهر الآثار الكونية، فهي شمس يظهر بحبهم نورها في الأكوان، و«ذلك الظاهر عين الباطن، وهو المشرق على جميع المواطن، وهو خمر الوجود الحق، والخطاب الصدق،

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص311.
(2) - ينظر: نخبة من المؤلفين، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط31، 1991، ص469.
(3) - ينظر: أنور فؤاد أبو خزام، معجم المصطلحات الصوفية، ص114.
(4) - محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: علي دحروج، تقديم وإشراف ومراجعة: رفيق العجم، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996، ج2، ص1141.
(5) - ينظر: أنور فؤاد أبو خزام، معجم المصطلحات الصوفية، ص114.
(6) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص202.

شربه كل شيء من الأشياء فظهرت به الظلالات والأفياء، فهو محبة ينبت كل حبة، وهو خمر يسكر عقل زيد وعمرو، وهو وجود يفيض أنواع الكرم والجود، وهو خطاب كن فيكون تنفصل به كل حركة وسكون، وهو ذات لقيام الأدوات، وهو صفات وأسماء لملابس سليمى ولبنى».[1]

ولا يكتفي الشاعر بوصف الخمرة بالشمس، بل يصف لنا هيئة هذه الشمس في حركتها وهي بين يدي بدر، يديرها على المتنادمين كي يرتووا منها، وهذه أيضا «صورة استعارية شخصت البدر وشبهته بمخلوق حي، له يدان يدير بهما قرص الشمس، وأثبتت له أحد لوازمه وهو فعل الإدارة».[2] وإدارة المدامة معناه «نشر أسمائها وصفاتها الحسنى».[3]

وتأمل معي قول العفيف في الأبيات:

رَقَّ النَّسِيمُ وَرَقَّتِ الْجُرْيَـــــــالُ فَتَشَابَهَا فَكِلَاهُمَا سِلْسَــــــــالُ
فَتَلَقَّ كَأْسَكَ بِالْيَمِينِ فَقَدْ سَـــــرَتْ رِيحٌ عَلَى رِيحِ الشَّمُولِ شِمَالُ
إِنْ حُرِّمَتْ فَعَلَى الْجُسُومِ وَلِلْهَوَى أُخْرَى تُدَارُ عَلَى النُّفُوسِ حَلَالُ
هِيَ فِي الضُّحَى وَفِي جُنْحِ الدُّجَى بَدْرٌ وَفِي شَفَقِ الْعِشَاءِ هِلَالُ[4]

والبدر في المفهوم الصوفي هو الإنسان العارف الكامل؛ فهو كالبدر في كماله وتمامه، «ممتليء من الحق تعالى تجليا وظهورا وإشراقا ونورا، وهو يبادر شمس الأحدية بطلوعه في الظلمة الكونية، كأنه يعجلها المغيب فيحجبها عن عيون المريب، وهو مجلى الحق على التمام، وهو باب العطايا والأنعام»[5]. وأكبر العارفين الأنبياء عليهم السلام، أما الهلال فهو المبلّغ عن العارف كأصحاب الأنبياء وتلاميذ العارفين[6].

والظاهر أن الشاعر هنا يتحدث عن تنوع مظاهر وتجليات معرفة ومحبة الحق تعالى في الكمّل من خلقه من الأنبياء والعارفين، وعلى رأسهم سيد الخلق وخاتم النبيين محمد صلى الله عليه وسلم، المبعوث نورا ورحمة للعالمين، يقول الإمام بديع الزمان النورسي في كتاب "الكلمات": «لقد تحولت بذلك النور حركاتُ الكائناتِ وتنوعاتها وتغيراتها، من العبثية والتفاهة وملعبة المصادفة إلى مكاتيب ربانية، وصحائف آيات تكوينية، ومرايا أسماء إلهية، حتى ترقّى العالم وصار كتابا للحكمة الصمدانية،

---

(1) - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص246، 247.
(2) - ينظر: نور الدين دحماني، الصورة الفنية في الخطاب الشعر الصوفي، مجلة حوليات التراث، كلية الآداب والفنون، جامعة مستغانم، العدد2، سبتمبر 2004، ص38.
(3) - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص247.
(4) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص174.
(5) - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص247.
(6) - ينظر: المرجع نفسه، ج2، ص246.

وانظر إلى الإنسان كيف ترقّى من حضيض الحيوانية الذي هوى إليه بعجزه وفقره وبعقله الناقل لأحزان الماضي ومخاوف المستقبل، ترقى إلى أوج الخلافة بتنوّر ذلك العقل والعجز والفقر. فانظر كيف صارت أسباب سقوطه –من عجز وفقر وعقل- أسبابَ صعوده بسبب تنوّرها بنور هذا الشخص النوراني. فعلى هذا، لو لم يوجد هذا الشخص، لسقطت الكائنات والإنسان، وكل شيء إلى درجة العدم؛ لا قيمة ولا أهمية لها. فيلزم لمثل هذه الكائنات البديعة الجميلة من مثل هذا الشخص الخارق الفائق المعرِّف المحقق، فإذا لم يكن هذا فلا تكن الكائنات، إذ لا معنى لها بالنسبة إلينا»[1].

كما وظف العفيف علامة صغرى أخرى إلى جانب الشمس والقمر والهلال والنجوم، للتعبير عن نورانية الخمرة الأزلية، وإشعاع هدايتها في قلوب العارفين، ألا وهي "الشمعة"، فقال:

فَاجْلُ عَنَّا الدُّجَى بِشَمْعَةِ كَأْسٍ شَمَّرَتْ لِلظَّلَامِ ذَيْلًا وَسَجْفَا[2]

الشمع تعبير عن النور الإلهي، فهو في اصطلاح السالكين «إشارة إلى الشعاع الإلهي الذي يحرق قلب السالك ويبدو في أطوار متعددة، وهو أيضا إشارة إلى نور العرفان الذي يضيء قلب العارف من أصحاب الشهود فيجعله منوّرا، ويقولون: الشمع الإلهي هو القرآن المجيد وكذلك الشمس والقمر»[3]. ولا غرو أن دلالة الشمعة هنا لا تخرج عن نطاق الهداية، وتبيان الحق ودحر ظلمة الجهل والشهوات عن قلب العارف.

كما وظف العفيف علامة "النار" لوصف وهج الخمرة واشتداد التهابها، وقرن ذلك في بعض شعره بعقيدة المجوس (عبدة النار)، فقال:

يَا صَاحِ هَلْ هَذِهِ شُمُوسْ تُشْرِقُ بِالدَّيْرِ أَمْ كُــؤُوسْ
مُدَامَةٌ كُلَّمَا تَجَلَّـــــتْ أَنْوَارُهَا تَسْجُدُ النُّفُـــوسْ
نَارٌ فَلَوْلَا الْمَزْجُ يـــَوْمًا مَا عَبَدَتْ غَيْرَهَا الْمَجُوسْ[4]

وقال في موضع آخر:

خَمْرَةٌ لَوْ رَأَى الْمَجُوسُ سَنَاهَا لَمْ يُصَلُّوا إِلَّا لِتِلْكَ الدِّنَـــان
أَوْقَدَتْهَا السُّقَاةُ بَيْنَ النَّـــدَامَى فَغَدَوْا مِنْ لَهِيبِهَا فِي جِنَانْ[5]

---

(1) - بديع الزمان سعيد النورسي، الكلمات، تح: إحسان قاسم الصالحي، شركة سوزلر، القاهرة، مصر، ط6، 2011، ص258.

(2) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص146.

(3) - محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج1، ص1043.

(4) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص304.

(5) - المصدر نفسه، ص369.

فالمدامة أنوار الله ورحمته ومعرفته التي يغدق بها على خلقه، فضياؤها مستمد من مصدر النور والهداية، فكلما تجلت على قلوب العارفين سجدت لها نفوسهم، فهي لاشتداد سطوعها والتهابها وأصلها الرباني، تستحق أن يعبدها المجوس عوضا عن النار العادية التي هم عليها عاكفون.

ولما كانت الخمر الربانية كالنار في سطوعها، واشتداد مفعولها، وحرقها الهموم والخطايا، فقد وصفها العفيف بالالتهاب والإحراق في مواضع عدة من الديوان، مثل قوله:

عَجَبًا كَيْفَ تَطْلُبُ الرِّيَّ مِنْهَا وَهِي فِيهَا تَلْهَبُ كَالْحَرِيق[1]

وقوله أيضا:

هَلْ شَاهَدَ الرَّاحَ فَوْقَ الرَّاحِ أَكْؤُسُهَا فَخَافَ مِنْهَا عَلَى أَحْشَائِهِ شُعْلَا[2]

وقوله في موضع آخر:

هِيَ النَّعِيمُ الْمُقِيمُ فِي خَلَدِي وَإِنْ غَدَتْ فِي الْكُؤُوسِ تَلْتَهِبُ[3]

إن نشوة الصوفي التي تغيبه عن ذاته وعن الكون ككل، هي في عينه غاية المنى ومنتهى السعادة الأبدية، رغم احتراقه في نارها وتلظيه بلهيبها، وقد عزز الشاعر هذه المفارقة العجيبة بالمطابقة في الشاهد الثالث بين "النعيم" في الشطر الأول، و"النار أو الجحيم" في الشطر الثاني (تلتهب)، فتلك النار تتآكل الهموم فتقضي على كل بقية للحزن أو المعاناة في قلب المريد، يقول:

وَاسْكُنْ جِنَانَ الْخُلْدِ بِالنَّارِ الَّتِي لَمْ تَرْمِ غَيْرَ الْهَمِّ بِالْإِحْرَاق[4]

والهم هو عقد القلب على فعل شيء من خير أو شر قبل أن يفعل... والهم المفرد والسر المجرد: هو هم العبد إذا تجرد من جميع الأشغال، وتفرد بمراقبة ذي الجلال... ويتجرد فلا تعارضه خواطر قاطعة، ولا عوارض مانعة عن التوجه والإقبال والقرب والاتصال[5].

فالجنة الحقة عند التلمساني هي نعيم الكشف، أما الجحيم فهي ظلمة الحجاب، والعارف لا يهمه إن أقام في النار مادامت لا تحرق إلا الهموم والشكوك التي يتخلص منها باليقين... وتدل الكؤوس هنا على خزائن أسرار هذه المعرفة (الخمرة)، وهي قلوب العارفين التي تضطرب فيها هذه المعرفة فيهمّون بالجهر بها، والصبر على كتمانها –وهو حبسها في تلك الكؤوس- يعذب بعض الحاملين لها[6].

(1) - المصدر السابق، ص351.

(2) - المصدر نفسه، ص180.

(3) - المصدر نفسه، تح: يوسف زيدان، ص96.

(4) - المصدر نفسه، تح: العربي دحو، ص159.

(5) - ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص1318.

(6) - ينظر: هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص308.

فهم يحترقون بنار الكتمان وتعذر البوح، غير أنه وجع مستعذب لا يبالي به العارف، إزاء ما يناله من كشوفات وتجليات وأنوار ربانية يهون معها الألم والشقاء، بل يصير مبعثا على اللذة والسعادة.

لما أطلق الصوفي سلطة الخيال، كان يدرك تمام الإدراك أنه يريد الوقوف على النور الإلهي، والوصول إليه في الوقت نفسه، نور العلوم والمعارف الإلهية، إنه الإنسان الذي حول ذلك النور إلى ظلام بخضوعه إلى المادة، ففقد الحقيقة يوم أضاع نفسه، لكن التجربة الشعرية الصوفية تحاول أن تعيد الإنسان الذي أضاع نفسه بين ركام المادة إلى أصله النوراني، وذلك بالاتصال والبحث عن تمظهرات الذات الإلهية القاطنة بداخله، إذ "الطريق إلى الذات الإلهية لا سبيل إلى السير في مدارجها إلا على هدى نور القلب ووهج إشراقه"[(1)] باعتبار أن نور القلب من نور الذات الإلهية.

تلك هي روح الصوفي المتحننة التائقة إلى العلو، وإلى العودة إلى وجودها الأول، وكلما نجحت بالمجاهدة في الإفلات من قبضة الطين، اقتربت أكثر من شفافية وصفاء أصلها النقي، فترتقي، وترتقي، وتقترب أكثر فأكثر، حتى تغدو نورانية مشرقة، فتعود إلى حالتها الفطرية الطاهرة، وتكون بذلك جديرة بكشف الحجب أمامها، لترتشف خمرة المعارف الربانية.

وقفنا في هذا الفصل على أهم الدلالات السيميائية لثلاثة أوصاف للخمرة الصوفية، وظفها أبو مدين وعفيف الدين في المدونة للتعبير عن معان عرفانية معينة نوجزها فيما يلي:

- عبر الشاعران بعلامة قدم الخمرة عن قدم المحبة والمعرفة الإلهية، المنزهة عن العلل المجردة من حدود الزمان والمكان، وقد ارتبط ذكرها في شعرهما بما يعرف عند الصوفية بالعهد الأزلي بالربوبية في عالم الذر، عالم الفطرة والموطن الأول الذي لا تكف روح الصوفي عن الحنين إليه، والرغبة في العودة إلى نقائه وطهارته. لقد ترجمت علامة قدم الخمرة في المدونة تجربة الانعتاق الصوفي، فجسدت تراوح ذات الشاعر بين حالتي الاتصال والانفصام، وتوقه الدائم للاتصال بأصله النوراني.
- دلت علامة صرافة الخمرة في المدونة على الشهود الخالص التام، والتحقق بفناء ما سوى الحق، وهو الشهود الذي يتملى فيه الصوفي بالمعارف الإلهية، ويتنعم بمشاهدة الأنوار القدسية، وهذا الشهود خاص بالنخبة من الصوفية (ذوي التمكين)، وبالمقابل تؤول علامة مزج الخمرة إلى مزج الوجود الحق بصور الكائنات العدمية، فهو شهود مشوب غير خالص.

(1) - جغدم الحاج، الرمز في الشعر الصوفي - ابن الفارض نموذجا - ، مجلة الممارسات اللغوية، مخبر الممارسلت اللغوية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2014، ص38.

- أما علامة نورانية وتوهج الخمرة الإلهية، فقد دلت لدى الشاعرين على الإبانة والهداية بإشراق قلب العارف بنور الفهم، ووهج الكشف الرباني.
- ترتبط بعلامة النورانية لدى عفيف الدين التلمساني علامات سيميائية صغرى تنضوي تحتها، وتتظافر معها لتقوية دلالة سطوع وتوهج الخمرة؛ فالمصباح يحيل على معنى نور المعرفة الربانية ونور الحقيقة المحمدية، وعبر بالشمس عن سطوع الحقيقة المطلقة، وهي عين المحبة الإلهية المتجلية في مظاهر الآثار الكونية، وللنجم دلالة الهداية التي لا تكون إلا للرسل، أما البدر فيحيل على معنى العارف الكامل، وعلى الحقيقة المحمدية التي هي كالبدر في تمامها وكمالها، فيما عبر الشاعر بالشمعة عن النور الإلهي الساطع الذي يبين الحق ويدحر ظلمة الجهل والباطل، كما وظف العفيف علامة النار للإشارة إلى وهج المحبة الإلهية، واشتداد لهيبها المحرق للهموم والأحزان.

ج. دلالات عناصر مجلس الشرب:

لم يختلف جو المجلس الخمري في الأشعار الصوفية في ظاهره، عنه في النمط الموروث في شعر الخمرة الحسية؛ من تغن بالخمّار والساقي والنُّدمان، واحتفاء بالكؤوس والزجاجات والدنان والرواويق والطاسات، ووصف للحانات والأديرة وأجواء الطرب واللهو والصخب فيها، وكيف «يتبادل الحاضرون الأنخاب، ويشربون، كل على قدر استطاعته واستعداده، فضلا عن ذكر صريح لكميات الشرب، وما يناسبها من الأوعية والأواني»[(1)]، لكن ما يميز الطقس الخمري في الشعر الصوفي أن الشاعر قد أفرد لكل عنصر من العناصر السابقة دلالة غير دلالته التقليدية المعروفة، دلالة تتماشى وأوصاف ذلك المكون، أو مهمته ووظيفته، أو مقدار حاجة المجلس والشاربين إليه.

وسنحاول فيما يلي الوقوف على أبرز الدلالات الانزياحية التي حمل بها أبو مدين والعفيف مكونات مجلس الخمر في شعرهما، والتي ترتبط لا محالة بخصوصية التجربة الروحية التي خاضها كل واحد منهما، وتتمثل هذه العناصر في: الحان، الساقي، النديم، الأواني والسماع.

ج. 1. الحان:

الحان	موضع تباع فيه الخمرة	المدة (الحين)	القرب والدنو	الذل والهلاك (التَّحَوُّن)

ولعلها لفظة فارسية وأصلها "خانة"، وإلى الحان تنسب الخمر فتسمى حانية. [(2)] وقد اكتفى أبو مدين بتوظيف علامة الحان مرتين اثنتين في ديوانه؛ قال في النموذج الأول:

[(1)] - وفيق سليطين، صالح نجم، ازدواجية الأنا والآخر في شعر الخمرة الصوفية، ص47.

[(2)] - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث عشر، ص133، مادة "حين".

أُدْخُلِ الْحَانَ وَاشْهَدِ الْمَعْنَى كَيْ تَنَالَ الْأَمَانَ[1]

البيت عبارة عن وصية أو دعوة للمريد السالك للدخول إلى حضرة المحبوب، فقد كنى بالحان عن «**حضرات الذات العلية**، وهي أنواع أسمائها وصفاتها السنية»[2]، والقرينة في قوله: "اشهد المعنى" - أي التجليات الإلهية - تثبت ذلك؛ فاللائذ بهذا الحمى المنيع، ينعم بالأمان والطمأنينة والسلام، ويفوز فوق ذلك بنفائس كنوز الحكمة والمعرفة اللدنية.

وجاء في خمرية أبي مدين قوله مخاطبا السالك المريد:

نَصَحْتُكَ لَا تَقْصِدْ سِوَى بَابِ حَانِهَا فَمَنْ وَجَدَ الْأَعْلَى فَلَا يَطْلُبِ الْأَدْنَى[3]

يتبوأ أبو مدين في الشاهد دور الشيخ المرشد الناصح، من خلال سعيه إلى شحذ همة المريد الصادق لسلوك طريق القوم، وترغيبه في التوجه إلى الحضرة الإلهية، التي عبر عنها الشاعر بالحان؛ «إذ إنها ملتقى الندمان ومجتمع السكارى، وكذلك حضرة العلو من حيث إنها مؤتلف السالكين والعرفاء»[4]، فالحان في عرف الصوفية إشارة إلى **مجالس أهل العلوم الإلهية** أصحاب التحقيق والعرفان[5]، فهو بهذا لا يخرج في معناه عن دلالة الحيز المكاني الذي يجمع الندامى للشرب، فمن جعل العلو غايته، وانغرس في وجدانه مطمح الاتصال بالمحبوب المطلق، لم يرض بغير هذا المقصد الجليل بديلا، وتسقط من قلبه ما دون ذلك من المقاصد. وعليه، تؤول دلالة الحان في الشاهد إلى معنى الطريق، بوصفه مجتمعا للسالكين الذاهبين إلى الله، والعارفين الذاهبين فيه، ومقصدا لمن أراد سلوك طريق القوم والأخذ منهم.

أما في ديوان عفيف الدين، فقد وردت هذه العلامة فيما يربو على الخمس عشرة موضعا، بصيغ وتوظيفات شتى؛ مشبعة بمعاني الشرب والحضرة والارتواء والغيبة، يقول:

نَحْنُ فِي حَضْرَةِ الْحَبِيبِ نَدْمَانُ وَبِحَانَاتِ أُنْسِهِ إِخْوَان[6]

يبرز الحان في البيت كمجلس أنس وحيوية ومتعة، يؤاخي بين العرفاء بروابط المحبة والشوق والتعطش للمعرفة، ولأن الحان في الشاهد معطوفة على الحضرة، فهذا يدل على شرف هذا المحل

(1) - أبو مدين، الديوان، ص200.

(2) - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص247.

(3) - أبو مدين، الديوان، ص165.

(4) - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص364.

(5) - ينظر: البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص252.

(6) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص370.

ورفعة شأنه. ونزيل هذا الحمى معزز مكرم، ومرحب به على الدوام، كما يروّح حضور مجلس حان العفيف عن القلوب المعذبة، ويبهج النفوس المثقلة بالهموم، يقول:

فِي الْحَانِ خَمَّارُهَا يُنَــــــــادِي أَهْلًا بِمَنْ زَارَنَا وَسَــــهْـلًا[1]

لَا يَسْكُنُ الْهَمُّ فِي سَاحَاتِ حَانَتِهَا وَلَيْسَ تَرْقَى إِلَيْهَا هِمَّةُ الْغِيَرِ [2]

تحيل الساحة على معنى الفضاء الرحب الفسيح، أما تعدد ساحات هذه الحانة، فقد قصد به الشاعر «كثرة التجليات والظهورات، وهي في الحقيقة واحدة، وأما الجاهلون الذين لا يذهبون مذهب أهل الطريق، فلا ترقى همتهم إليها، لأنهم محجوبون عنها».[3]

لقد أضحى الحان **ملاذا** ومستقرا للندمان والساقي والمحبوبة، بل بات غاية مرجوة يلتمسها الشاعر ومن معه، تمهيدا لإبراز ما فيه من أسرار محجوبة مستورة، آن لها أن تتكشف وتظهر، وقد عاقها ضيق المكان ردحا طويلا، إلى درجة يتشابه فيها - مكانيا ووظيفيا- الحان والفؤاد[4]. يقول العفيف:

نَصَبُوا حَانَ حُبِّهِ ثُمَّ نَادُوا يَا نِيَامَ الْقُلُوبِ لِلرَّاحِ هُبُّوا[5]

أشار بالنوم إلى غفلة القلب عن شهود التجليات الإلهية، ومرتاد حانات الحب السماوي من شأنه أن يداوي علل قلبه الحائر المثقل بقيود المادة، ويوقظه من سباته بترياق المحبة وإكسير المعرفة، الذي تفيض به جدران الحضرة العرفانية القدسية.

ولابد لقاصدي هذه الحانات من خلع لباس التنسك والوقار، وارتداء ثياب الوجد والتهتك بدلا عنها:

إِنْ كُنْتَ مُغْرَمًا بِذَاكَ الْعِذَار فَالْبَسِ الْوَجْدَ خَالِعًا لِلْعِذَار

وَآتِ حَانَاتِ حَيِّهَا يَا نَدِيمِي بَائِعًا بِالْعُقَارِ ثَوْبَ الْوَقَار[6]

الأصل في العذار ما سال على خد الفرس من شعر رأسها، والمراد من خلع العذار: التهتك واللامبالاة بشأن ما يتحفظ عليه الناس من أخلاقيات، فإن كل متهتك لا يبالي بما يظهر منه من المباحات التي تتحرز العقلاء منها، فيفعلها فلا يخطر لأحد من الناس أنه وليّ، وأن الحق تعالى متصرف به في ظاهره وباطنه. [7]

[1] - المصدر السابق، ص182.

[2] - المصدر نفسه، ص105.

[3] - هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص301.

[4] - ينظر: وفيق سليطين، ازدواجية الأنا والآخر في التكوينات الرمزية لشعر الخمرة الصوفية، ص49.

[5] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص103.

[6] - المصدر نفسه، تح: العربي دحو، ص106.

[7] - ينظر: البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج1، ص218.

والمقصود بحان حَيِّها في الشاهد: مجمع أهلها وعشيرتها، وهم العارفون بها في كلامهم الذي يؤْثَرُ عنهم، إذا فهمه السالك كما يفهمونه، غاب في أسرار معانيه، وسكر بسماعه إشارات مبانيه. [1] بل وأفرط في السكر وبالغ في العربدة في حان محبوبه الأسنى، يقول:

لَا تُنْكِرُوا بَعْدَ صَحْوِي فَرْطَ إِسْكَارِي وَبَعْدَ مَسْجِدِ نُسْكِي حَانَ خَمَّارِي[2]

يتعاطى العفيف الخمرة ويثمل بها بعد صحوه وشهوده للسوى؛ أي ينتقل من شهود السوى إلى الغياب عنه، وإلى المعرفة وإلى الفناء في شهود الأحدية، وإلى السكر، والشطر الثاني من البيت تأكيد وتوضيح للشطر الأول، فبعد ممارسة العبادة في المسجد كالآخرين، ينتقل الشاعر إلى حان الخمّار؛ وهو مجمع العرفاء لطلب المعرفة المتعالية، والفناء في شهود الأحدية، والبيت بمجمله يشير إلى تناوب حالات الصحو والسكر على الصوفي، حالات الإثبات والمحو، أو البقاء والفناء والمعنى واحد[3]. وكما لوح العفيف على حالة الصحو بدار العبادة المتمثلة في المسجد، هاهو يصف طقوس الشرب في الحان بألفاظ من معجم العبادات والفرائض الدينية، فيقول:

طَافَ بِالْحَـــــانِ وَلَبَّى وَأَقَامَا يَجْتَلِي الْكَأْسَ عَلَى أَيْدِي النَّدَامَى[4]

وَصِلِ الْمُدَامَةَ والنَّدِيمَ وَصَلِّ لِلْ حَانَاتِ واسْجُدْ خَاضِعًا لَلسَّاقِي[5]

وسجود السالك: فناؤه واضمحلاله في طريق الله تعالى، كما يضمحل نور القمر عند ظهور نور الشمس[6]، وقد أحلّ الشاعر الحان (حضرات الذات العليا) محل كعبة الطواف وقبلة الصلاة، وذلك باعتبار طواف قلوب العارفين حول تجليات صفات الجمال الإلهي، ودوران أبصارهم عليها، وتوجه أرواحهم الدائم نحو حضراته القدسية السنية، فهو (الحان) المقصد والمحور والغاية. وقد وظف العفيف هذه العلامة للمبالغة في وصف الجمال المطلق، فقال:

كَمْ تَحْتَ ذَاكَ الْهُدْبِ مِنْ حَانَةٍ رَوَّقَ فِيهَا الْحُسْنُ صِرْفَ الْمُدَامِ[7]

كَمْ فِي جُفُونِكِ مِنْ حَانَاتِ خَمَّارِي وَكَمْ بِخَدَّيْكِ مِنْ رَوْضَاتِ أَزْهَارِي[8]

(1) - ينظر: المرجع السابق، ج2، ص346.
(2) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص107.
(3) - ينظر: هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص303.
(4) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص208.
(5) – المصدر نفسه، ص159.
(6) - ينظر: البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص346.
(7) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص221.
(8) - المصدر نفسه، ص336.

الألحاظ كناية عن حقائق المعلومات الإلهية التي ظهرت آثارها في صور عوالم الإمكان[1] أي حضرات أسمائه وصفاته[2]، فلطالما انتشت أرواح الصوفية بمشاهدة الجمال، وسكرت بمطالعة تجلياته، وصورة العين من أجمل تلك التجليات؛ لما فيها من سحر وفتنة، فكم في عيني محبوب الشاعر من حانات مسكر رحيقها، باعث للنشوة والوله، ذلك أن «روحانية الإنسان التي هي جوهر العقل، لما انجذبت إلى جمال المحبوب، بعُد شعاع العقل عن النفس وذهل الحس عن المحسوس، وألمّ بالباطن فرح ونشاط، وهزّة وانبساط، لتباعده عن عالم التفرقة والتمييز، وأصاب السر دهش ووله وهيمان لتحير نظره في شهود الجمال».[3] وبهذا تطالعنا الحان بدلالة جديدة في شعر العفيف؛ ألا وهي السكر.

ج. 2. الساقي:

يترافق شرب الخمرة بوصفه فعلا معنويا مع حضور الآخر المادي، وذلك حتى يتحقق للأنا حضورها بين حدين، الأول منهما تمثله الخمرة بدلالاتها العرفانية، والثاني منهما يمثله الوعاء تارة، والنديم والساقي تارة أخرى[4].

و"السَّاقِي" اسم فاعل من فعل سَقَى، والسَّقْيُ هو الري والارتواء، ويكون بالماء أو اللبن أو غيره، ودور الساقي مهم جدا في مجالس الخمر، إذ يمثل حلقة الوصل التي تربط الخمر بشاربها، فهو القيّم على راحة الشاربين والساهر على مدّهم بالشراب، ويتصاعد تأثيره في الحان بقدرته على جلب الشراب، والتحكم في الكميات التي تقدم للندامى، ناهيك عن تحكمه في اللحظة التي يلتقي فيها الشارب بالخمرة.

وقد أتقن السقاة دورهم في الخمارات العربية قديما، وعرفوا واجباتهم؛ فأمّنوا جميع اللوازم التي ترغّب الزّبن وطلّاب المتعة وتشدهم إلى حاناتهم؛ وذلك بإظهار الطاعة وتلبية الحاجة لإرضائهم، وتأمين سبل الراحة لهم، وتقديم أجود أنواع الخمور بطعومها وشمومها، وانتقاء البارعين من السقاة الذين يقدرون عقلية الحضور، ويفهمون أهواءهم ومآربهم وأذواقهم، واهتموا باختيار الفاتن من الجواري والقيان اللواتي يدرن بالخمرة على الشاربين، ويضفين بجمالهن وسحرهن النشوة في النفوس والإثارة في الجوارح، ويعملن على تسهيل وسائل المتعة وضروب اللذة وجمع شمل الأحبة[5].

---

(1) - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج1، ص83.

(2) - المرجع نفسه، ج1، ص182.

(3) - ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص344.

(4) - ينظر: وفيق سليطين، صالح نجم، ازدواجية الأنا والآخر في شعر الخمرة الصوفية، ص44.

(5) - ينظر: سليمان حريتالي، الخمرة وظاهرة انتشار الحانات ومجالس الشرب، ص107.

وقد برزت علامة الساقي في ثمانية مواضع من ديوان أبي مدين، جلها وردت في قصائده الزجليه، وهي مذكورة إما بلفظها الصريح، أو بلفظة المدير، وقد يكتفي الشاعر بالإشارة إلى الساقي دون التصريح به، يقول:

يَا أَهْلَ الْحُمَيَّا　　قَلْبِي يَحِنُّ لَكُـــمْ
جُودُوا عَلَيَّـــا　　مِنْ طِيبِ خَمْرَتِكُمْ
قُولُوا هَنِيَّـــا　　عَاشِقْ أَتَيْتُ لَكُـــمْ
رِقُّوا لِحَالِـــي　　يَا أَهْلَ الطَّرِيقْ[1]

فأهل الحميا هم الشيوخ الأكابر من أهل الطريق، وقد عبر عنهم بلفظة "ساداتي" في قوله:

سْقَاوْنِي سَادَاتِي　　خَمْرًا لَهَا أَلْوَانْ[2]

وقد جاء في مطلع خمريته قوله:

أَدِرْهَا لَنَا صِرْفًا وَدَعْ مَزْجَهَا عَنَّا　　فَنَحْنُ أُنَاسٌ لَا نَرَى الْمَزْجَ مُذْ كُنَّا[3]

فالساقي حاضر بفعله وتأثيره في المجلس، وإن لم يصرح به، فهو مدير الراح الذي يوجه إليه الشاعر الخطاب، وإدارة الخمرة: نشر الأسماء والصفات الإلهية العلية، فمدير الخمرة في النموذج لا يعدو أن يكون رفيقا منادما للشيخ في المجلس، باعتبار فعلي الأمر "أدرها" و"دع"، الذين لا يُعقَلُ أن يكونا موجهين للذات المتعالية، بهذه اللهجة الحادة الآمرة، كما أن قول الشاعر في بيتٍ موالي في القصيدة: "نصحتك لا تقصد سوى باب حانها..."، يبرهن على أن الخطاب موجه لزميل الشيخ من الكمّل العارفين، الذي بلغ مقاما يؤهله لنشر نوره وسره بين الندامى، ومن بينهم الشيخ أبو مدين.

وقد وصف أبو مدين الذات الإلهية ب"الساقي القديم" في قوله:

قُمْ يَا نَدِيمِ إِلَى الْمُدَامَةِ وَاسْقِنَا　　خَمْرًا تُنِيرُ بِشُرْبِهَا الْأَرْوَاحْ
أَوَمَا تَرَى السَّاقِي الْقَدِيمَ يُدِيرُهَا　　فَكَأَنَّهَا فِي كَأْسِهَا الْمِصْبَاحْ[4]

تتراوح دلالة الساقي في النموذج بين النديم والذات المطلقة؛ فالنديم هو المعنيّ بفعلي الأمر "قم" (الذي يفيد معنى الحث والاستنفار) و"اسقنا"، فهو الساقي، يسقي الندامى شرابا يديره الحق تعالى (المدير أو الساقي القديم)، وتسمية "الساقي القديم" تُقرأ على وجهين؛ الأول تتعلق فيه صفة القدم بفعل السقي، أي أنه تعالى كان يسقي الشاربين منذ الأزل، وفي الثاني تتعلق صفة القدم بالذات الساقية؛ أي

---

(1) - أبو مدين، الديوان، ص206.

(2) – المصدر نفسه، ص211.

(3) – المصدر نفسه، ص164.

(4) - المصدر نفسه، ص112.

أن من يقوم بفعل السقي يتصف بالقدم، وكلا القراءتين صحيحة؛ والقاريء لبقية أبيات القصيدة يدرك ذلك (وقد ورد ذكرها سابقا[*])؛ فكل نبي من الأنبياء عليهم السلام «شرب من معين المحبة الإلهية، وكلهم تفاعل بها لها حسب صفاء مجلاه، غير أن محمدا - صلى الله عليه وسلم- لما كان أكمل المجالي، وأصفاها وأنقاها وأكمل محبةً لله، والإنسان الكامل في دنيا البشر، اختاره الله لشراب محبته كاملة حتى الارتواء، ولذلك ينعت بصاحب الحوض، فهو المتحقق العارف الأول والآخر للحقيقة الإلهية»[1]، فالمعجم الطاغي على ألفاظ الأبيات يصب في معنى المحبة والسكر ومقدار التحمل. والشاهد التالي يعبر عن المعنى ذاته (الساقي القديم=الحق تعالى):

وَتْرَانِي بَيْنَ الدِّنَانْ نَفْـــــنَى   شَاخِصًا لِلْعَيَانْ
فَقَدْ سَقَانِي سَاقِي الْمُدَامْ حَفْنَة   قَبْلَ كَوْنِ الزَّمَانْ
أَنْتَ تَدْرِي مَنْ يَمْلَا طَاسَاتِي   السَّمِيعُ الْمُجِيبْ
يَا حَيَاتِي وَأَنْتَ فِي ذَاتِـــــي   حَاضِرْ لَا تَغِيبْ[2]

وفي النموذج التالي، يتحول الإنسان الكامل من شارب يتلقى العلوم من الساقي القديم، إلى ساقي يدير الراح ويروي قلوب العاشقين العطشى للمحبة والمعرفة، يقول الشاعر:

أَنَا يَا مُدِيرَ الـــــــــرَّاحْ   أَفْنَانِي الْغَرَامْ
وَيُومْ نَرَاكْ نَرْتَـــــــــاحْ   يَا بَدْرَ التَّمَامْ
وَجْهَكْ يُغْنِي عَنْ مِصْبَاحْ   لَيْلَةْ الظَّـــلَامْ

....

مَلِيحُ الْحِمَى قَدْ زَارْ   وَانْعَمْ بِالْوِصَالْ
وَرُوحِي قَدْ تَعْطَارْ   يَا بَدْرَ الْكَمَالْ
بَعْدَ الْغِيبَة يَا حُضَّارْ   طَلَعَ الْهِــلَالْ[3]

(*) - الأبيات وردت في الصفحة 112 من الديوان ونصها:

هِيَ أَسْكَــرَتْ فِي الْخُلْــــدِ آدَمَ مَــــرَّةً   فَكَسَتْهُ مِنْـــهَا حُلَّةً وَوِشَـــــــاحُ
وَكَذَاكَ نُوحًا فِي السَّفِينَةِ أَسْكَـــــــــرَتْ   وَبِهِ بِــــذَاكَ تَـــأَنُّنٌ وَنُـــــوَاحُ
وَبِشُرْبِهَا أَضْحَــــــــــــى الْخَلِيـــلُ مُنَادِمًا   فَعُهُودُهَا عِنْدَ الْإِلَهِ صِحَـــــــــاحُ
لَمَّا دَنَــــا مُوسَـــــى إِلَــى تَسْمَاعِـــــهَا   أَلْقَى عَصَاهُ وَكُسِّــــــــرَتْ أَلْــــوَاحُ
وَكَذَا ابْنُ مَرْيَــمَ فِي هَوَاهَـــا هَائِـــمٌ   مُتَوَلِّـــعٌ بِشَرَابِـــهَا سَيَّـــــاحُ
وَمُحَمَّدٌ فَخْرُ الْعُلَى شَرَفُ الْهُــــــدَى   إِخْتَـــــارَهُ لِشَرَابِـــهَا الفَتَّـــاحُ

(1) - مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، ص205- 206.

(2) - أبو مدين، الديوان، ص201.

(3) - المصدر نفسه، ص219.

تعود دلالةالبدر بوصفه أفقا لتجلي المحبة، ومظهرا للمقام الأعلى، على دلالة الإنسان الكامل[1]، فالساقي الذي يكافيء عرفانيا «المرشد المتأله، يأخذ بأيدي السالكين والمريدين إلى حضرة العلو، حين يدير عليهم شراب الوجد الإلهي المسكر، فيتجاوز بهم أفق العقل والتحليل المنطقي، إلى وصيد الوجدان الغامر والعاطفة المشبوبة»[2] .

وكثيرا ما يشير الصوفية ببدر التمام في نصوصهم إلى الحقيقة المحمدية، وعليه، يرجح أن االمقصود بالمرشد الكامل أو الساقي/المعشوق في الأبيات هو الذات المحمدية، وأن هذه المناجاة الدائرة في النموذج، إنما هي تعبير عن غليان قلب المشتاق به –صلى الله عليه وسلم- عند معارضات ذكره وهيام القلب به، فبقربه تستأنس وتُسرُّ القلوب، وبذكره يرتاح السائر إلى الله. أما الهلال فهو «المبلّغ عن العارف، كأصحاب الأنبياء وتلاميذ العارفين».[3]

وكما نعت أبو مدين الساقي بصفة القدم، نراه يقرن هذه العلامة بلفظة المدام كما في الشواهد أعلاه، أو قد يضيفها إلى لفظة الراح، كما في قوله:

يَا لَائِمِي فَلَا مَـــــلَامْ حِبِّي مُوَاصِلْ
اِسْقِنِي يَا سَاقِي الْمُدَامْ صَافِي الْمَنَاهِلْ

....

سَكَرْ جَمِيعْ أَهْلِ الْهَوَى يَا سَاقِي الرَّاحْ[4]

وفي ذلك تفخيم وتركيز لدلالة المدام أو الراح في النص، وإبراز لأهميتها في المجلس؛ فهي محوره وجوهره، والغاية التي من أجلها تمت إقامته. وفي الشاهد الموالي يُضْحي **الشاعر ساقيا**، وللعارفين شيخا، فيعلن ذلك بفخر فيقول:

أَنَا هُوَ شَيْخُ الشَّرَابِ سَاقِي الْمِلَاحْ لَذَّ لِي التَّنْزِيقْ[5]

ولا يخفى تودد الشاعر إلى الساقي في الشواهد؛ فينعته بالهلال حينا، وببدر التمام حينا آخر، وهو مليح الحمى المعشوق، وهو الغائب العائد الذي اشتاق الشاعر لرؤيته وصحبته، فبرؤيته ترتاح نفسه، وبحضوره تتعطر روحه الولهى به الهائمة فيه، فعلاقة الساقي بالندامى في مجلس الخمر «مبنية أساسا على الإلقاء والتلقي عند الصوفية، مع ما يخامرها من دهشة وإعجاب، إذ المتلقي بصدد الخمر

---

(1) - ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص367.
(2) - المرجع نفسه، ص382.
(3) - ينظر: البوريني النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، 246.
(4) - أبو مدين، الديوان، ص216-217.
(5) - المصدر نفسه، ص203.

ووجه الساقي المدور، وقد أشرقا مسفرين عن نور عميم... فتصبح ازدواجية الأنا الشاعرة قارة في جدلية المحسوس والمجرد طورا، وفي جدلية المقصود واللامقصود من الكلام طورا ثانيا، وفي جدلية الأنا المتلقي والآخر الساقي طورا ثالثا».[1] وبهذا، نكون قد وقفنا على أبرز ما تحيل عليه علامة الساقي في ديوان أبي مدين من دلالات مهمة ومحورية في مجلس العرفاء، تعكس أهمية وجلال وقدسية لحظة الشرب والقرب والفناء في تجربة الصوفي.

اهتم عفيف الدين بعلامة الساقي اهتماما واضحا؛ فهي حاضرة في ما يقارب الثلاثين موضعا من ديوانه، استعاض الشاعر في بعضها بلفظة المدير بدلا من الساقي، ويغلب على أكثر هذه الشواهد تغني العفيف بجمال عيون وقوام ووجه الساقي الصبوح، من ذلك قوله في الأبيات:

بِذَاكَ الدَّيْرِ لَوْ شَهِدْتَ بَــدْرًا يَطُوفُ عَلَى النَّدِيمِ بِكَاسِ خَمْرَا

بِخَمْرَةِ رِيقِهِ سَكِرَ الْحُمَــيَّا وَمِنْ أَحْدَاقِهِ لِلسِّحْرِ سِحْـــــرَا

لَهَا التَّصْرِيفُ وَالتَّحْكِيمُ فِينَا وَلَيْسَ لِغَيْرِهَا نَهْيًا وَأَمْـــــــرَا

فَمَا أَحْلَاهُ سَاقٍ إِذْ تَثَـــــنَّى تَثَنَّى الْعَاشِقُونَ لَدَيْهِ سُــكْرَا[2]

من الواضح أن المكنى عنه بالساقي في الشاهد هو الذات المحمدية، إذ أشار إليها الشاعر في البيت الأول بالبدر، أما خمرة ريق هذا الساقي أو رضابه فكناية عن ذلك البدر ذاته (الحقيقة المحمدية)؛ أي عن الروح الآمري «الذي هو أول صادر من كن فيكون قبل الحركة والسكون، في ظهور مراتب التجليات الإلهية والشؤون».[3]

فالحقيقة المحمدية هي أصل الجوهر، والنور الذي خلقه الله قبل كل شيء، وخلق منه كل شيء، وهي الحقيقة السارية في الوجود بأسره، والعلة الأولى في خلق كل مخلوق، والعقل الكلي الذي يصل ما بين الوجود المطلق (الله) وبين عالم الطبيعة، وهي ممثل العناية الإلهية التي تحفظ على العالم كيانه وتدبيره، وليس العالم إلا صورة لهذه الحقيقة، وليست الحقيقة المحمدية إلا صورة الله تعالى، ولذا فهي منتهى غايات الكمال الإنساني، وهي النور الذي يستقي منه جميع الأنبياء والأولياء العلم الباطن، وكل جمال في الوجود مستعار من جماله.[4]

وقد تسكرك عيون الساقي قبل خمرته، وتذهب بك أجفانه الناعسة كل مذهب، يقول:

---

(1) - وفيق سليطين، صالح نجم، ازدواجية الأنا والآخر في التكوينات الرمزية لشعر الخمرة الصوفية، ص48.

(2) - في الديوان وردت "والتحكيم فيها" بدلا من "والتحكيم فينا"، و "إذا تثنى" بدلا من "إذ تثنى"، عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص301.

(3) - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج1، ص303.

(4) - ينظر: هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص328.

وَفِي جُفُونِ مُدِيرِ الرَّاحِ تَرْجَمَةٌ تُنْبِيكَ أَنَّ فُنُونَ السُّكْرِ أَلْــوَانُ
لَوْ كَاتَمَتْهُ النَّدَامَى عِشْقَهُ لَبَدَا فِي لَحْظِ أَعْيُنِهِمْ لِلْعِشْقِ عُنْوَانُ[1]

كما عبر العفيف عن جمال الساقي في شاهد آخر، تعود فيه دلالة هذه العلامة (الساقي) على الذات الإلهية المتعالية، جاء فيه:

وَدَعْ لَائِمًا فِي الْعَيْشِ قَدْ مَاتَ فَهْمُهُ فَهَلْ قَادِرٌ أَنْ تَسْتَعِيرَ لَهُ فَهْمَا
وَخُذْهَا مِنَ السَّاقِي الَّذِي الْبَدْرُ عَبْدُهُ سَنًا وَالْحُمَيَّا أُخْتُ رِيقَتِهِ طَعْمَا[2]

فإذا سلمنا بأن المكنى عنه بالبدر في عرف الصوفية هو الذات المحمدية، تؤول بذلك دلالة الساقي إلى الحق سبحانه وتعالى (الذي البدر عبده). وقد يشير الشاعر إلى الذات المحمدية بتاء التأنيث، فهي الساقية والحقيقة، والحبيبة وروح الشاعر، والبدر الطالع بتمامه وكماله:

قَرِّبِي يَا ابْنَةَ الْكِرَامِ كُؤُوسِي أَنْتِ بَدْرِي وَفِي يَدَيْكِ شُمُوسِي
وَعَجِيبٌ رُوحِي تُنَاوِلُ رَاحِي وَنَفِيسٌ يُهْدِي إِلَيَّ نُفَيْسِــي[3]

ويحرص العفيف على تأكيد ضرورة تملي العارف بجمال الساقي والتفكر في فتنته، فلا يكتفي فقط بتلقي الخمره من يديه والانتشاء بها، يقول:

وَإِذَا سُقِيتَ الصِّرْفَ مِنْ خَمْرِ الْهَوَى إِيَّاكَ تَغْفَلُ عَنْ جَمَالِ السَّاقِي[4]

ولاشك أن إبراز جمال الساقي كعنصر أساسي في المشهد الخمري، بشغله مساحة من التعبير في الشواهد، إنما جاء لتنبيه السالك وتذكيره دوما بأن العشق هو أساس العلاقة القائمة بين الساقي والشارب، وبأن سكر العارفين في مجلس الخمر الصوفي، مبعثه الدهش الحاصل من انبهارهم بتجليات أسماء وصفات الجمال الإلهي المطلق في الموجودات، يقول ذو النون عن السالكين: «وردت قلوبهم على بحر المحبة، فاغترفت منه ريا من الشراب فشربت منه بمخاطرة القلوب، فسهل عليهم كل عارض عرض لهم دون لقاء المحبوب».[5] وبذلك يضحي الجمال خمرة الندامى، والحُبُّ حميّاه، والحبيب/الحق سقيهم وشرابهم، بل ونديمهم أيضا؛ إذ ينادم أحبابه بإطلاعهم على جماله ونور معرفته، وفي هذا الصدد يقول العفيف:

---

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص229.
(2) - المصدر نفسه، ص213.
(3) - المصدر نفسه، ص126.
(4) - المصدر نفسه، ص160.
(5) - السراج الطوسي، اللمع، ص449.

إِذَا سَكِرَ الْعُشَّاقُ كُنْتَ نَدِيمَهُمْ وَأَنْتَ لَهُمْ سَاقٍ وَأَنْتَ لَهُمْ شُرْبُ[(1)]

ويقول في نموذج ثان:

مَنْ أَنْتَ سَاقِي كَأْسِهِ وَنَدِيمُــهُ فَعَلَامَ لا يُمْسِي الْغَرَامُ غَرِيمَهُ[(2)]

هَيْهَاتَ أَنْ يَصْحُو وَحُبُّكَ رَاحُهُ أَبَدًا وَأَنْ يَشْقَى وَأَنْتَ نَعِيمُــهُ[(3)]

قد يطلق الصوفية الخمرة «على الذات العلية قبل التجلي، وعلى أسرارها القائمة بالأشياء بعد التجلي، فيقولون: الخمرة الأزلية تجلت بكذا، ومن نعتها كذا، وقامت بها الأشياء، تسترا على سر الربوبية».[(4)] ولعل هذا ما يسوغ استخدام العفيف لتعبير: "أنت لهم شرب" في هذا الشاهد، الذي يظهر فيه الساقي بصور متعددة، متبوئا بذلك مهام مختلفة في المجلس؛ فتارة تراه ساقيا، وطورا يصبح نديما، ويضحي طورا ثالثا شرابا للعارفين؛ ليس بذاته المنزهة المتعالية سبحانه جل وعلا عن ذلك، بل بمحبته وأسراره الجليلة وأنواره القدسية التي يُسقاها العارفون الواصلون شرابا سائغا طهورا لذة للشاربين.

ولم يكتف الشاعر بالإشادة بصفات الحسن والجمال في الساقي، بل أشار في مواضع عديدة إلى تجسيده للخصال النبيلة السامية، المرغوبة في كل المجتمعات الإنسانية، والنماذج التالية تجسد ذلك:

يُدِيرُهَا فِي السِّرِّ سَاقٍ لَــــهُ شَمَائِلُ تَسْلِبُ عَقْلِي جِهَـــــارْ[(5)]

تَنَاوَلْ اِبْنَةَ الْكَرْمِ مَنْ أَخِي كَرَمٍ فَالرَّاحُ كَالرُّوحِ تُحْيِ مَيِّتَ الْأَمَلِ[(6)]

لَوْ كُنْتَ شَرِبْتَهَا مَعَ النُّدْمَـــانْ فِي حَضْرَةِ سَاقٍ دَائِمِ الْإِحْسَـانْ

أَفْنَتْكَ بِهَا عَنْكَ وَأَبْقَتْكَ بِـــهَا فِي مَشْهَدِ غَيْبَةٍ عَنِ الْأَكْــوَانْ[(7)]

وتبدو علاقة الشاعر بالساقي وطيدة مميزة، تترجم جو الأنس والمودة والتقارب الكبير بين طرفي هذه العلاقة الخاصة، يقول واصفا جو الراحة واللذة المخيم على جلسته رفقة ساقيه في خلوتهما:

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص106.

(2) – المصدر نفسه، تح: عاصم الكيالي، ص99.

(3) - المصدر نفسه، تح: العربي دحو، ص204. (في الديوان وردت "هيهات ألا يصحو" بدلا من "هيهات أن يصحو"، و"أن يشفى" بدلا من "أن يشفى").

(4) - عبد الله أحمد بن عجيبة، معراج التشوف إلى حقائق التصوف، تح: عبد المجيد خيالي، مركز التراث الثقافي المغربي، الدار البيضاء، المغرب، دط، دت، ص77.

(5) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص119.

(6) - المصدر نفسه، ص187.

(7) - المصدر نفسه، ص251.

فَهَا أَنَا وَالسَّاقِي يُنَاوِلُ كَأْسَهَا		فَأَشْرَبُ صِرْفًا أَوْ يُغَنِّي فَأَطْرَبُ[1]

يشير الشاعر هنا إلى حقيقة السكر الفردي، الذي يدل على مجاهدة العارف للوصول إلى الحقيقة، عبر خلواته وعباداته الفردية بعيدا عن ندماه وأصفيائه من العرفاء والمريدين. [2]

لقد استثمر العفيف دلالة الساقي لتأكيد حصول القرب المنشود من المحبوب، عقب تكشف ستره، ومن ثم تجلي سره لعيان الشاعر، وفي هذا الصدد يقول وفرحة شهوده نعمة القرب من مراده تلوح بين الكلمات:

عَشِقْتُكُمْ وَبِحَـــقِّي		إِنْ تُهْتُ مِنْ فَرْطِ عُجْبِي
وَمِلْتُ سُكْرًا وَلِمْ لَا		وَمِنْكُمْ كَانَ شُرْبِـــــي
وَقَدْ سَقَانِي حَبِيبِي		وَخَصَّنِي دُونَ صَحْبِـــي
وَلَسْتُ بَعْدَ عِيَانِي		جَهْرًا سَنَا وَجْهِ رَبِّـــي
أَصْبُو لِرَنْدٍ وَبَانٍ		وَذِكْرِ غَارٍ وَكُثْـــــبِ[3]

وفي خضم هذا القرب نلمس نوعا من الزهو والتفاخر (سقاني حبيبي، خصني دون صحبي)، المتداخل مع احساس بالدهشة (تهت من فرط عجبي) من قرب منزلة الشاعر من المعشوق، وتعجبه من المعاملة الخاصة التي حظي بها عنده، والتي كانت تبدو في مرحلة متقدمة من تجربته العرفانية ضربا من المستحيل، يقول في المعنى ذاته:

أَنَا فِي لَيْلَةِ أُنْسِـــــي		قَدْ صَفَا مَـــوْرِدُ وِرْدِي
وَتَنَاوَلْتُ كُـــؤُوسًا		بَيْنَ رَيْـــــــحَانٍ وَوَرْدِ
مِنْ يَدِي حُلْوِ التَّثَنِّي		فَاتِنٍ أَهْيَفَ قَـــــــــدٍّ
تَارَةً يُنْشِدُ خُذْ كَاسِي		وَطَوْرًا هَاكَ خَـــــــدِّي
إِنْ أَقُلْ يَا أَلْفَ مَوْلَى		قَالَ لِي يَا أَلْفَ عَبْـــدِي
أَوْ سَقَى الْمَمْزُوجَ غَيْرِي		خَصَّنِي بِالصِّرْفِ وَحْدِي[4]

ومن حل ضيفا على أكرم الأكرمين، ونال رضاه وقربه، فلا غرو أنه سيرى من فنون الكرم ما يدهشه، ومن أصناف النعم واللذات ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر؛ والوصول إلى هذا المقام الأسنى، يقتضي هذا الحشد اللغوي لألوان وأوصاف الترف واللذة في النص،

[1] - المصدر السابق، تح: يوسف زيدان، ص100.

[2] - ينظر: هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص315.

[3] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص130-131.

[4] - المصدر نفسه، ص209.

مثل: ليلة أنسي، صفا مورد وردي، تناولت كؤوسا، خذ كاسي، هاك خدي، يا ألف عبدي، خصني بالصرف وحدي، فحق للشاعر أن يتيه عجبا ويختال فخرا بما حققه من نتائج باهرة، وما بلغه من درجة في قربه من العلو.

يقول القطب عبد السلام بن مشيش: «المحبة آخذة من الله قلب من أحب، بما يَكْشِفُ له من نور جماله، وقدس كمال جلاله، وشراب المحبة مزج الأوصاف بالأوصاف، والأخلاق بالأخلاق، والأنوار بالأنوار، والأسماء بالأسماء، والنعوت بالنعوت، والأفعال بالأفعال... والكأس مغرفة الحق، يغرف بها من ذلك الشراب الطهور المحض الصافي لمن شاء من عباده المخصوصين».[1] ومن ضمن ما يمكن استنباطه من معان ودلالات من هذا القول المستفيض لهذا العالم الرباني، فكرة أن الحب - ومن ثم السقيا والسكر - هي منحة وهبة ربانية، وإكرام من الله جل شأنه، يختص به من اصطفاه من النخبة من عباده الأبرار الأتقياء.

ويبدو أن توظيف العفيف لعلامة الساقي بالمعاني السابقة، قد أسفر عن وضع شروط تقتضي من السالك مراعاة جملة من الآداب الخاصة التي ينبغي التقيد بها في حضرة الساقي، للفوز بسقياه العذبة وكؤوسه السنية، كإظهار الخضوع والتذلل والانكسار أمامه، وإطاعته في كل أوامره ونواهيه، يقول:

وَصِلِ الْمُدَامَةَ وَالنَّدِيمَ وَصَلِّ لِلْحَا نَاتِ واسْجُدْ خَاضِعًا لِلــــــسَّاقِي[2]

فَكُنْ لِمُدِيرِ الْكَأْسِ عَبْدًا تَعِشْ بِهِ مَدَى الدَّهْرِ حُرًّا لَا تَخَافُ لَهُ صَرْفَا[3]

الأصل في معنى السقي أن يروي الساقي عطش الشارب بالماء، الذي هو جوهر الحياة وعصبها مصداقا لقوله تعالى: «وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ»؛[4] فالسقي إذن يفيد دلالة الارتواء، وبث عنصر الحياة في الأجساد الميتة، والأراضي القاحلة، وهي الفكرة التي طالما أشار إليها الصوفية، واستغلوها للتعبير عن سلوك المريد منهم طريقه إلى الله، وخوضه غمار تجربة العروج، باعتبار أن أساس التصوف إحياء القلوب الميتة، وأن الحياة الحقة لا تكون إلا بالموت الإرادي القائم على قمع الشهوات، لتحرير روح السالك من عبودية وجمود الجسد، الذي يكافيء من الناحية العرفانية دلالة الموت.

وفي هذا الصدد تعلق الباحثة سعاد الحكيم على اهتمام الصوفية بموضوع الموت فتقول: «لا يحلو الكلام في الموت إلا عند الصوفية، فهم الطائفة الوحيدة تقريبا التي نظرت إليه باشتياق وحنين،

---

(1) - عبد الله بن عجيبة، معراج التشوف إلى حقائق التصوف، ص77.

(2) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص159.

(3) - المصدر نفسه، ص144.

(4) - الأنبياء، من الآية 30.

ودغدغ وجدانها فترقبته فرحة وجلة، أليس إطلاقا من قيد الجسد والأكوان والاندراج في المطلق والرحمن، أليس تتويجا لطريقهم إلى الحق؟». [1]

وانطلاقا من هذا الطرح، تقودنا قراءة الشاهدين أعلاه من هذا المنطلق، إلى استخلاص رؤية أو بالأحرى قاعدة عرفانية، تقضي بأن حرية السالك من ربق الجسد تكمن في عبوديته التامة للساقي، بإطاعة أوامره وتطبيق إرشاداته في السلوك، فلا حرية بلا عبودية، كما وأنه لا حياة بلا موت؛ فحياة المريد الحقة تنبثق من موت إرادته وشهواته، بخضوعه المطلق للساقي، الذي يحمل بين يديه بذور الحياة وأجنحة الحرية يهبها لمحبيه وأتباعه المخلصين.

ومن أجمل ما عرفت به الحرية قول ابن عجيبة: «هي غيبة العبد في مظهر الرب، فتنتفي ظلمة الحدوث في نور القدم، وتختفي قوالب العبودية في تجلي مظاهر الربوبية، فيبقى الحق بلا خلق، فحينئذ يكتب للعبد عقد الحرية، فتكون عبادته وعبوديته شكرا لا قهرا». [2] ومن أحسن ما قيل في تفسير العبودية: «أن تقدّر أن لك عبدا اشتريته بمالك، فكما تحب أن يكون عبدك معك، فكن أنت مع مولاك، فالعبد لا يملك مع سيده شيئا من نفسه ولا ماله، ولا يمكنه مع قهرية سيده تدبير ولا اختيار، ولا يتزين إلا بزي العبيد أهل الخدمة، ويكون عند أمر سيده ونهيه، وإذا كان حاذقا فاهما عمل ما يرضي سيده قبل أن يأمره، ويفهم عن سيده بأدنى إشارة». [3]

وفي معرض تقديم النصح للمريد، وتوضيح السلوك لكل مبتديء جاهل لفنون الشرب وآداب المجلس، ينبه الشاعر الشارب الغافل إلى تفاصيل ذات أهمية في عملية تلقيه فيوض الأسرار والأنوار من الساقي، فيقول:

وَلَا تَقُلْ لِمُدِيرِ الْكَأْسِ عَنْ مَلَلٍ مَهْلًا فَدَيْتُكَ فَالتَّسْوِيفُ فِي المَهَلِ [4]

فينهى العفيف المريد الصادق أن يطلب من ساقيه التمهل في سقيه الشراب، إذ يحبذ احتساء كؤوس الحكمة والمعرفة اللدنية تباعا بلا تسويف أو تأجيل، ويدخل ذلك في باب تهالك الصوفية على خمر المحبة، وترغيب غيرهم في الإقبال عليها والاستزادة منها. وهاهو يناشد الشيوخ من أكابر الصوفية (السقاة) ألا يتوقفوا عن مده بالكؤوس، فيخاطب فيهم كرمهم وسعة بذلهم ليمدوه بوافر الشراب، عساه يبلغ بسكره حال الفناء، يقول:

---

[1] - سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص1028.

[2] - عبد الله بن عجيبة، معراج التشوف، ص39-40.

[3] - المرجع نفسه، ص40-41.

[4] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص187.

يَا سُقَاةَ الرَّاحِ ضَيْفُكُــــمُ		دُونَهُ بِالْكَأْسِ لَا تَقِفُوا
واصْرِفُوا بِالسُّكْرِ حَاصِلَهُ		فَعَسَى بَاقِيهِ يَنْصَرِفُ[1]

فالشيخ المرشد هو من يمسك بيد السالك ليقوده بأمان إلى العلو؛ فهو الذي يأخذه عن نفسه وإرادته، ويخرجه من سجن الهوى، ويدخل به على المولى، ويكشف عنه الغطاء، ويقول له: ها أنت والمولى، فهو الذي استنار بنورِ الحقِّ سماءُ روحِهِ وأرضُ نفسِهِ، فطهّر روحَه بالرؤية والمشاهدة، وزكّى نفسَه بالخدمة والطاعة، فصار مجلًى للذات ومظهرا للأسماء والصفات خصوصا، نور قلبه من نور الله وهو وارث علم رسول الله صلى الله عليه وسلم. [2]

ويتم الشرب «بسقي القلوب والأوصال والعروق من هذا الشراب، ويكون الشرب بالتدريب بعد التدريب والتهذيب، فيسقى كل على قدره، فمنهم من يسقى بغير واسطة، والله تعالى يتولى ذلك منه... وهذا نادر، ومنهم من يسقى من جهة الوسائط، كالملائكة والعلماء والأكابر من المقربين».[3] ولعل هذا ما دفع العفيف إلى القول (والخطاب موجه دائما للمريد):

فَبَادِرْ إِلَى السَّاقِي الَّذِي إِنْ سَقَاكَهَا		فَقَدْ بِتَّ مِنْهَا مُسْكِرًا لِابْنَةِ الْكَــــرْمِ
فَخُذْهَا وَلَكِنْ مِنْ يَدٍ بِيَدٍ مَــــــعًا		فَمَعْنَاهُ يُغْنِي عَنْكَ فِي صُورَةِ الْوَهْمِ[4]

والأرجح أن قوله: "من يد بيد" يمثل دعوة للمريد إلى الاجتهاد والتفاني أكثر في المجاهدة، لبلوغ مرتبة يتلقى فيها المعرفة من ذات الحق تعالى دون واسطة. وليبلغ المقام المنشود الذي يرى فيه العارف الواصل وجه الحق تعالى بقلبه وبصيرته متجليا في كل الموجودات:

فَإِنْ لَمْ تَرَ السَّاقِي ضَلَلْتَ وَإِنْ بَدَا		لِعَيْنَيْكَ نِلْتَ الْقَصْدَ وَالْمَقْصُودَ الْأَصْفَا
فَبُشْرَاكُمْ قَدْ نِلْتَ مِنْ يَدِهِ نَــــدًى		وَمِنْ عُرْفِهِ عُرْفًا وَمِنْ لُطْفِهِ لُطْــفَا[5]

يشير الشاعر هنا إلى الوصول إلى حال المشاهدة، وهو حال شريف رفيع؛ إذ يمثل حلقة الوصل بين رؤية القلوب ورؤية العيان، قال أبو سعيد الخراز رحمه الله: «فمن شاهد الله بقلبه خنس عنه ما دونه، وتلاشى كل شيء وغاب عند وجود عظمة الله تعالى، ولم يبق في القلب إلا الله عز وجل»[6]، والمشاهدة: «رؤية الذات اللطيفة في مظاهر تجلياتها الكثيفة، فترجع إلى تكثيف اللطيف، فإذا ترقّى

---

(1) - المصدر السابق، ص143.

(2) - ينظر: أحمد بن إبراهيم الشافعي النقشبندي، شرح الحكم الغوثية لأبي مدين التلمساني المغربي، تح: أحمد فريد المزيدي، دار الآفاق العربية، القاهرة، دط، دت، ص282.

(3) - عبد الله بن عجيبة، معراج التشوف، ص78. تتمة لمقولة ابن مشيش المذكورة أعلاه.

(4) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص215.

(5) - المصدر نفسه، ص144.

(6) - السراج الطوسي، اللمع، ص100.

الوداد، ورجعت الأنوار الكثيفة لطيفة فهي المعاينة، فترجع إلى تلطيف الكثيف، فالمعاينة أرق من المشاهدة وأتم. والحاصل أن شهود الذات لا يمكن إلا بواسطة تكثيف أسرارها اللطيفة في مظاهر التجليات، إذ لا يمكن إدراك اللطيف مادام لطيفا، فرؤية التجليات كثيفة: المشاهدة، وردها إلى أصلها بانطباق بحر الأحدية عليها: المعاينة».[1]

قال عمرو بن عثمان المكي رحمه الله: «إن قلوب العارفين شاهدت الله مشاهدة تثبيت، فشاهدوه بكل شيء، وشاهدوا كل الكائنات به، فكانت مشاهدتهم لديه ولهم به، فكانوا غائبين حاضرين، وحاضرين غائبين، على انفراد الحق في الغيبة والحضور».[2] ويفهم من سياق البيتين أن المشاهدة عند عفيف الدين هي سبيل للمعرفة، يتجلى ذلك في معاني المفردات التي احتشد بها البيت الثاني، والمتسقة مع دلالة الفوز وحيازة ما هو نفيس ونادر (بشراكم، نلت من يده ندى، وعرفا، ولطفا).

لقد تجلى الساقي في المدونة بوصفه صاحب الحكمة والمحبة ومانح أسرارها، وهو الحبيب والقريب والسيد ذو الجمال والكمال، وكثيرا ما يتبوأ الحق تعالى هذا المقام الشريف في نصوص الشاعرين، فهو أصل كل ما في الوجود من كنوز العلوم والمعارف، ومالك خزائنها المتصرف وحده فيها، وقد تعود دلالة هذه العلامة على الذات المحمدية، كما قد تعود على شيخ الحلقة المرشد، باعتبارِ ذاتِه خزانةً للمعرفة الإلهية، وكونه مكلفا بتبليغها لمن يستحق حملها من السالكين، وأحيانا يتحول الشاعر ذاته في النص إلى ساقي، باعتباره عارفا ينشر من حوله النور، ويملأ كؤوس العارفين بالحقائق والأسرار.

ج. 3. النديم:

النديم[3]	الشرِّيب (الجليس المرافق)	الأسف:(الندم)	الصديق والصاحب	الأثر:(الندم)

يجسد النديم في الشعر الخمري صورة الجليس والأنيس والصاحب الوفي، الذي يضفي على مجلس الشرب مظاهر الذوق والظرف والرقي، ويدفع الملل عن الحاضرين بحواراته الشيقة والطريفة، ولطالما اعتبر رمزا للعطاء بسائر أشكاله ووجوهه، بإنفاقه المال في سبيل الحصول على الخمرة، وحرصه على ديمومة المجلس واستمراريته، وهو الفتى الرزين ذو الخصال النبيلة، والروح المرحة الخفيفة المرغوبة، المحبة لجو المتعة والمؤانسة، البعيدة عن الفجاجة والإسراف في المجون.

(1) - عبد الله بن عجيبة، معراج التشوف، ص33.

(2) - السراج الطوسي، اللمع، ص101.

(3) - ينظر هذه المعاني في: ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني عشر، ص572، مادة "ندم".

وتحيل علامة الندامى في عرف الصوفية عموما على السالكين في طريق الله تعالى، وقد برز النديم في شعر الخمرة الصوفية بنفس الصفات وذات الأخلاق، التي تجسدت فيه عند شعراء الخمرة المادية؛ (الكرم، حلاوة المعشر، الظرف، الوفاء)، ولا يخفى اهتمام الصوفية باختيار ندمائهم بعناية، يقول الشيخ ابن عطاء الله السكندري في بداية شرحه لقصيدة الشيخ أبي مدين الغوث المسماة "آداب الطريق": «فلا تخالل إلا من ينهضك حاله، ويدلك على الله مقاله، وذلك هو الفقير المتجرد عن السوى المقبل على المولى، فليست اللذة إلا مخاللته، ولا السعادة إلا خدمته ومصاحبته، فلذلك قال الشيخ العارف المتمكن أبو مدين (رضي الله عنه):

مَا لَذَّةُ الْعَيْشِ إِلَّا صُحَبَةَ الْفُقَرَا هُمُ السَّلَاطِينُ وَالسَّادَاتُ وَالْأُمَرَا

أي ما لذة عيش السالك في طريق مولاه، إلا صحبة الفقرا (الصوفية)... فمثل هذا تذيقك مصاحبته لذة الطريق، وتريق في جميع فؤادك من شراب القوم أهنى رحيق، ويعرفك الطريق، ويقطع لك العتاب، ويزيل عن قلبك التعويق، وينهضك بهمته، ويرفعك إلى أعلى الدرجات... فإنهم القوم، لا يشقى جليسهم، فكيف يشقى خادمهم ومحبهم وأنيسهم».(1)

هكذا يختار الصوفي أصحابه وقدوته، بل هكذا يرى أبو مدين الصفات الواجب توفرها في النديم المصاحب للصوفي في عروجه وفي شربه وسكره، والتي برزت في المواضع الخمسة المذكورة فيها علامة النديم في ديوانه، يقول مثلا:

قُمْ يَا نَدِيمِ إِلَى الْمُدَامَةِ وَاسْقِنَا خَمْرًا تُنِيرُ بِشُرْبِهَا الْأَرْوَاح(2)

يظهر لنا جليا - من خلال مخاطبة النديم بصيغة الأمر التي تفيد الاستنهاض والاستنفار (قم)، وإضافة هذه اللفظة إلى ياء المتكلم (نديمي)- تجسد معاني القرب والاستئناس، والمودة والتواضع الذي يطبع العلاقة بين الشاعر والنديم، يؤكد ذلك نعت الشاعر لندماه بالخلان وبالفقراء الأمناء في الشاهد التالي، إذ يقول:

بِعْتُ دِنفَاسِي وَدَلْقِي وَالْإِزَارْ وَبَقِيتْ عُرْيَانْ
وَمَشِيتْ بَيْنَ دَوْحَاتِ الدِّيَارْ وَأَنَا نَشْـــوَانْ
بَيْنَ خِلَّانٍ وَأَكْوَاسٍ تُـــــدَارْ تَسْحَرُ الْأَذْهَانْ
لَيْسَ لِي عَنِ الشُّرْبِ غِنَى وَالْهَوَى سُكْرِي

(1) - ابن عطاء الله السكندري، عنوان التوفيق في آداب الطريق، طبع على نفقة عبد الله محمد الأسنوي، دار الكتب المصرية، القاهرة، د.ط، د.ت، ص3-4.

(2) - أبو مدين، الديوان، ص112.

وَأَنْتُمْ يَا فُقَرَا يَا أُمَـــــــنَا أُكْتُمُوا سِرِّي[1]

المستفاد من الأبيات: هو دلالة القرب، ودنو منزلة الندامى من قلب أبي مدين، وتحلّيهم بالأمانة والإخلاص للسالك المشارك لهم في المجلس، أما بيع الشاعر لدنفاسه ودلفه وإزاره فهو إشارة إلى التجرد من كل ما هو مادي من متع الدنيا وزخارفها، مهما غلا ثمنه وعزت قيمته، في سبيل مصاحبة الفقراء، والظفر بنشوة سكر في جلسة أنس بين الخلان والأحباب، بعد أن أدمن مجالسهم، وأصبح الشرب ديدنه ولذته التي لا غنى له عنها، ولذلك وجب لهم خالص الشكر لاستتار حاله بفضلهم، وقد ورد في تائية ابن الفارض قوله في هذا الصدد:

فَفِي حَانِ سُكْرِي حَانَ شُكْرِي لِفِتْيَةٍ بِهِمْ تَمَّ لِي كَتْمُ الْهَوَى مَعَ شُهْرَتِي[2]

وحفظ الأمانة وكتم السر تقتضي بالضرورة التغاضي عن عيوب الغير، وفي هذا الصدد قال الشيخ في إحدى حكمه الجليلة: «القوة رؤية محاسن العبيد، والغيبة عن مساوئهم»[3]، فالنديم الحق يغض الطرف عن مساويء إخوانه، وإن وقف على عثرة من أحدهم تجاهلها، فلا يشهد بذلك إلّا محاسنهم، وذلك من كمال أوصاف العارفين الشريفة، وهو المنتظر من نبلهم والمتوقع من سماحتهم. قال الشيخ في نص قصيدة آداب الطريق:

هُمْ بِالتَّفَضُّلِ أَوْلَى وَهُوَ شِيمَتُهُمْ فَلَا تَخَفْ دَرَكًا مِنْهُمْ وَلَا ضَرَرَا[4].

فهم أولى بالصفح والرفق «وهو شيمتهم، ولم يزالوا متفضلين وهذه معاملتهم مع أصحابهم وهي سجيتهم، وكيف لا تكون سجيتهم وهم متخلقون بأخلاق مولاهم».[5]

وقد تطورت علاقة الشاعر بندماه لتبلغ درجة من التواصل الروحي، مكّنهم من فهم بعضهم بالإشارة دونما حاجة إلى الكلام، فمَنْ أفضل ممن خَبِر ذات التجربة الروحية، فتَدَرّج في مختلف أطوارها وارتقى سلم مقاماتها، ليحسَّ بما يطالع العارف في سكره من أحوال ومشاهد عجيبة، فيقدّرَ وضعه ويرفق به، ويتفهَّمَ جذباته وشطحاته:

يَا نَدَامَى اِفْهَمُوا إِشَارَتِي أَنَا حَالِي عَجِيبْ[6]

(1) - المصدر السابق، ص204.
(2) - البيت مأخوذ عن: القاشاني، كشف الوجوه الغر، ص41.
(3) - النقشبندي، شرح الحكم الغوثية، ص147.
(4) - ابن عطاء الله السكندري، عنوان التوفيق في آداب الطريق، ص5.
(5) – المرجع نفسه، ص 6.
(6) - أبو مدين، الديوان، ص198.

قال أبو سعيد الخراز: «من أدب المريد، وعلامة صدق إرادته، أن يكون الغالب عليه الرقة والشفقة والتلطف والبذل، واحتمال المكاره كلها... حتى يكون لعبيده أرضا يسعون عليها، ويكون للشيخ كالإبن البار، وللصبي كالأب الشفيق، ويكون مع جميع الخلق على هذا، يتشكى بشكواهم، ويغتم لمصائبهم، ويصبر على أذاهم، فإن هذا مراد الله من المريدين الصادقين: أن يعطفوا على الخلق من حيث عطف الله تعالى عليهم، ويتأدبوا بآداب الأنبياء والصديقين، وآداب أوليائه وأحبابه، حتى ترفع الحجب التي بينه وبين الله تعالى، مادام هو متمسكا بهذه الآداب».[1] فإذا كانت هذه حاله ومعاملته وهو مريد، فكيف به وقد بلغ مرتبة العارف الواصل، وازداد رقة وتقوى وزهدا وعلما.

ومن باب لطفه وكرمه وسعة فضله تعالى، ومن باب عظم حظ عبده وابتسام سعده، قد يتواضع الحق تعالى لينادم عبده الصالح الهائم في عشقه، ويبدو أن أبا مدين من الخاصة الذين وهبوا هذه النعمة العظمى، يظهر ذلك في قوله:

يَا مَعْشَرَ الْفُقَــــرَا طَبِيبِي حَكِيــمْ
أَطْلَعْنِي عَ الْحَضْرَه كَانْ لِي نَدِيــمْ
سَقَانِي مَزِيدْ خمْرَه مِنْ خَمْرٍ قَدِيمْ[2]

وجاء في شاهد ثان:

زَارَني مُنْيَتِي وَزَالَ الْبَــــاسْ وَسَمَحْ بِالْوِصَالْ
وَحَضَرْ حَضْرَتِي وَدَارَ الْكَاسْ وَبَلَغْتُ الْآمَــالْ
وَشَرِبْنَا وَطَابَتِ الْأَنْفَــــاسْ مِنْ مُدَامٍ حَلَالْ
أَيُّ مُدَامٍ وَنَدِيمٍ وَخَمَّــــارْ وَطَرَبٍ وَغِنَا[3]

تحيل علامة النديم في الشاهدين على الذات الإلهية، (أطلعني عالحضرة، زال الباس، سمح بالوصال، بلغت الآمال..)، وبهذا، تؤول دلالة الخمرة هنا إلى "المحبة" وليس "المعرفة"، فيمسي الشراب الذي تنادم عليه الشيخ والحق شراب المحبة (مناجاة سرية حبية)، ولعل ما عايشه الشاعر في هذا المقام الشريف، يماثل ما عبر عنه ابن الفارض بقوله:

يُشَاهِدُهَا فِكْرِي بِطِرْفِ تَخَيُّلِــي وَيَسْمَعُهَا ذِكْرِي بِمَسْمَعِ فِطْنَتِــي
وَيُحْضِرُهَا لِلنَّفْسِ وَهْمِي تَصَوُّرًا فَيَحْسَبُهَا فِي الْحِسِّ فَهْمِي نَدِيمَتِي[4]

[1] - السراج الطوسي، اللمع، ص376.
[2] - أبو مدين، الديوان، ص220.
[3] – المصدر نفسه، ص197.
[4] - عبد الرزاق القاشاني، كشف الوجوه الغر، ص159.

ومما جاء في شرح القاشاني للتائية تعليقه على البيتين بقوله: «يُحْضِر وهمي صورةَ ذات المحبوبة للنفس، فَحَسِبَها فهمي نديمتي في حسّ البصر بالمحاضرة، وفي حسّ السمع بالمجاورة، وتحقيق الأبيات أنه أراد بيان دوام التجلي بدوام نفي الالتباس... فإن للعارف مشاهدات روحانية ومحاضرات قلبية، ومسامرات سرية جلّت عن الأفهام والأوهام».[1]

رأينا كيف تتنوع إحالات علامة النديم في شعر أبي مدين؛ فهو الصاحب والصديق والمساند، والأخ والمؤنس للعارف في غربته، والرفيق المشارك له في ولهه وعشقه وعروجه للعلو، وهو المعين له في طريقه ومجاهداته، يتقاسم معه فرحة الوصول ولذة السكر، ويتهنى معه بكؤوس المحبة وأقداح المعرفة، وبمشاهدة الجمال الإلهي المطلق.

كما وقفنا على تراوح دلالة هذه العلامة بين الذات الإلهية حينا، وبين العارفين السالكين في طريق الله حينا آخر، في ظل الإشارة إلى الأخلاق الكريمة التي يتحلى بها الندامى في مجلس العفيف، ما يترجم ذوبان الأنا في أنوار المجلس الطاغية، أنا الشاعر وأنا الندامى من العارفين، ودخول الكل في دوامة السكر التي تنمحق فيها الأجساد، وتزول الفوارق، وتستسلم فيها الأرواح لحركة دوران الكؤوس الحبية وقوة جذبها، فتتداخل الأدوار ويغدو الساقي نديما والنديم ساقيا، ويتماهى الكل في أنوار الحضرة الإلهية، ليشهدوا جمال الحق متجليا أمامهم من دون حجاب، ويتحقق مبدأ تلاشي الخلق وبقاء الحق.

كما أبرز عفيف الدين التلمساني أهمية النديم في مجلس الشرب القدسي، فعبر فيما يفوق الأربعين موضعا من ديوانه عن تصوره للنديم الحق، وعن كياسته ونبل أخلاقه، وعن علاقة الندامى ببعضهم، وكيف يجتمعون على كؤوس الهوى، ويتشاركون طقوس الشرب والسكر والعربدة، في جو أخوي قدسي فائق الجمال. يقول مصرحا بمذهبه وندمائه في الحياة:

نَحْنُ فِي حَضْرَةِ الْحَبِيبِ نُدْمَانُ ... وَبِحَانَاتِ أُنْسِهِ إِخْــــوَانُ
مَا عَلَيْنَا إذا سَمِعْنَا وَطَرِبْــــنَا ... وَهِيَ مَعْنَى سَمَاعِنَا وَالْعِيَانُ
هَذِهِ سُنَّةُ الْمُحِبِّينَ مِنْ قَبْــــلُ ... وَفِي هَذِهِ الْحَقِيقَةِ كَانُـــوا[2]

وللنديم في منظور الشاعر شروط وخصال لابد أن يتمتع بها، حتى يستحق مشاركة العارفين المجلس والخمرة:

إِنَّمَا يَشْرَبُ الَّتِي تَسْلُبُ الْعَقْلَ ... نَدَامَى هُمْ لَهَا أَكْفَاءُ[3]

[1] – المرجع السابق، ص159.
[2] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص350.
[3] – المصدر نفسه، تح: يوسف زيدان، ص85.

أي هم العارفون ذوو الاقتدار والإرادة الصلبة، الذين جَدُّوا في سعيهم ومجاهداتهم حتى بلغوا بأخلاقهم العالية درجة الاستحقاق لتلقي شراب المحبة، وهم الذين يطيقون سطوة الخمرة وغلبة سكرها الشديد. وقد نوه العفيف بخصال ندماه الشريفة في الكثير من النماذج، حتى جعل النديم الأكيس ذي الأخلاق الرفيعة، شرطا من شروط العيش أو الحياة الحقة من المنظور الصوفي:

لَا عَيْشَ إِلَّا بِالْمُدَامَ ةِ وَالنَّدِيمِ الْأَكْيَسِ[1]

وقد قال في سمو طموح النديم وعلو همته:

مِنْ كُلِّ أَبْلَجَ لَوْ لَمْ تَدْنَ هِمَّتُهُ تَوَاضُعًا كَانَ إِحْدَى أَنْجُمِ الزَّهْــرِ
أَقَامَ بَيْنَ نَدَامَاهُ وَهِمَّتـــــــهُ فَوْقَ الْكَوَاكِبِ لَمْ تَبْرَحْ عَلَى سَفَرِ[2]

وعن صفاء سريرته وصدق مودته قال:

وَأَرَى الْمُدَامَةَ كَالنَّدِيمِ صَفَاؤُهَـــا فِي الصِّرْفِ مِنْهَا وَالْمِزَاجُ زُلَالُ[3]
وَإِخْوَانُ صِدْقٍ فِي هَوَاهَا تَرَاضَعُوا حَلَالَ الْهَوَى قَبْلَ الرَّحِيقِ الْمُحَرَّمِ[4]

قيل عن العارف: هو الذي لا يكدره شيء، ويصفو به كل شيء. [5] وعن الصدق قالوا: هو استواء الظاهر والباطن في الأقوال والأفعال والحالات، وملازمة الكتمان غيرة على أسرار الرحمن، فلا يبالي صاحب الصدق بكشف ما يكره إطلاع الناس عليه، ولا يستحي من ظهوره لغيره اكتفاء بعلم الله به. وصدق العامة: تصفية الأعمال من طلب الأغراض، وصدق الخاصة: تصفية الأحوال من قصد غير الله، وصدق خاصة الخاصة: تصفية مشرب التوحيد من الالتفات إلى ما سوى الله. [6]

وقد أشار الشاعر في الشطر الثاني من الشاهد الأخير أعلاه إلى عهد الأرواح الذي قطعته لبارئها في عالم الذر، عهد "ألست بربكم" فأجابوا "بلى"، فهذا العهد يؤاخي بين أرواح الندامى وهم ملتزمون بالوفاء به والبقاء عليه، لذا فالندامى (العارفون) إخوة في نظر العفيف: إخوة في عهدهم المشترك، وإخوة في وفائهم لهذا العهد، فأخوّتهم قديمة وجدت من قبل حتى أن تخلق الأشباح، أي قبل خلق الكروم التي جاء منها الرحيق المختم (الخمرة الحسية)، في إشارة إلى عالم الموجودات أو عالم

(1) - المصدر السابق، تح: العربي دحو، ص127.
(2) - المصدر نفسه، ص105.
(3) - المصدر نفسه، ص175. في الديوان وردت: "والمزاح" بدلا من "والمزاج".
(4) - المصدر نفسه، ص214. في الديوان وردت: "خلال الهوى قبل الرحيق المختم" بدلا من "حلال الهوى قبل الرحيق المحرم"، وقد ورد هذا الشطر في قصيدة أخرى من الديوان في الصفحة 218، وقد أشار المحقق (العربي دحو) في الهامش إلى أن اللفظة: "خلال" وردت "حلال" في إحدى النسخ، وكذلك لفظة "المختم" وردت "المحرم" في ذات النسخة، مما يرجح صحة ما أوردناه، خاصة أن به يستقيم المعنى.
(5) - ينظر: السراج الطوسي، اللمع، ص56.
(6) - ينظر: عبد الله بن عجيبة، معراج التشوف، ص35.

الإمكان. والشاعر في استذكاره أيام الوصال وذكرياته مع نديمه، يصر على استحضار وفاء خليله لعهد الربوبية، وكتمانه سر أصحابه دون غيرها من الخصال الشريفة على كثرتها، فيقول:

أُنَاوِلُهَا نَدِيمِي فَهُوَ مِثْلِــي وَفَيْتُ بِعَهْدِهِ وَوَفَى بِعَهْـــدِي

كَتُومُ السِّرِّ لَا أَلْقَاهُ غَيْرِي إِذَا مَا كَانَ عِنْدِي كُنْتُ وَحْدِي[1]

وما أروع قوله في ندمائه في الأبيات:

وَفِتْيَانُ صِدْقٍ كَالنُّجُومِ سَرَوْا عَلَى رَكَائِبِ عَزْمٍ مَا لَهَا مِنْ أَزِمَّــــةِ

ذَوِي أَنْفُسٍ لَمْ يَبْرَحِ الْعِزُّ شَأْنُـــهَا رَأَتْ عِزَّ لَيْلَى بِالْجَمَالِ فَذَلَّـــتِ

تَوَاصَوْا عَلَى حِفْظِ الْوَفَا وَتَرَاضَعُوا كُؤُوسَ الصَّفَا وَاسْتَمْسَكُوا بِالْمَوَدَّةِ

فَنَادَاهُمُ خَمَّارُ دَيْرٍ مُدِيرُهَـــــــا فَلَمَّا أَمَاتَتْهُمْ مِنَ السُّكْرِ أَحْيَــتِ[2]

قال يحي بن معاذ رحمه الله: «إذا ترك العارف أدبه عند معرفته، فقد هلك مع الهالكين»[3]، فلابد على العارف أن يديم التحلي بجليل الصفات، ولا يتخلى عنها بعد تحقق الوصول، بل يزداد أدبا وفضلا حتى في حال سكره، يقول العفيف:

وَنَدِيمُ الْمُدَامِ مَنْ كَانَ حَالَ السُّكْرِ أَزْكَى تُقًى وَأَغْزَرَ فَضْلًا[4]

والنوروالهداية هي من دلالات علامة النديم البارزة في شعر العفيف، فكل مجلس يحضر فيه الندامى تشرق فيه الأنوار وتتكثر، من أثر خمرة نور ربهم التي يشربون:

صُحَاةٌ بِفَرْطِ السُّكْرِ يُهْدَى بِنُورِهِمْ فَلَوْلَا دُنُوٌّ مِنْهُمُ قُلْتَ أَنْجُــــمُ[5]

وَنَاوِلِ الْأَقْمَارَ شُهُبَ الــــــدُّجَى يَا شَمْسُ وَالْأَمْرُ أَيْضًا غَرِيبْ[6]

فالشمس هي الشيخ المرشد أو الإنسان الكامل، والأقمار هم العارفون المتعطشون للنور، «يهتدى بهم لكمال معرفتهم، ولولا حياتهم بين الناس لقيل عنهم إنهم نجوم، لاهتداء البشر بهم ولسمو نفوسهم»[7]، ولأنوارهم التي تضيء الليل وتشق دجنته:

إِذَا مَا امْتَطَوْا طَرَفًا مِنَ اللَّيْلِ أَدْهَمًا غَدَا أَشْهَبًا مِنْ حُسْنِهِمْ غَيْرَ أَدْهَمِ[8]

---

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص233-234.

(2) - المصدر نفسه، ص154.

(3) - السراج الطوسي، اللمع، ص61.

(4) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص179.

(5) - المصدر نفسه، ص191.

(6) - المصدر نفسه، تح: يوسف زيدان، ص136.

(7) - هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص315.

(8) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص218. في الديوان ورت "شهبا" بلا من "أشهبا".

وبعد أن كانوا يتخبطون في ظلمة الجهل وحيرته، إذا بهم قد غدوا مصدرا للنور يهتدي بعلمهم السائرون إلى الله، وأضحى لحديثهم فصاحة وبيانا ونورا، بل وشذى أيضا:

تَكَادُ الْمَعَانِي مِنْ فَصَاحَةِ لَفْظِهِـــمْ تَلُوحُ لِعَيْنِ النَّاظِرِ الْمُتَوَسِّـــــمِ
سَلُوا عَنْهُمُ زَهْرَ الرُّبَا فَحَدِيثُهُـــــمْ شَقِيقٌ لِزَهْرِ الرَّوْضَةِ الْمُتَبَسِّـــمِ
تَوَارَوْا بِأَحْشَاءِ الزَّمَانِ كَأَنَّهُـــــمْ ظُنُونٌ سَرَتْ فِي خَاطِرِ الْمُتَوَهِّمِ
وَمَا نَازَعُوا الْجُهَّالَ مَجْدًا وَكَمْ لَهُــمْ وَرَاءَ الْمَعَالِي مِنْ مَحَلٍّ وَمَحْرَمِ[1]

ورغم بلوغهم السؤدد، ترى ندامى العفيف يتواضعون للخلق، ويستترون عن الأنظار ويتقون التباهي والبروز حتى كأنهم لم يكونوا. سئل ذو النون عن العارف فقال: "كان ههنا فذهب"، وقال أيضا: "هو رجل معهم باين عنهم"، وما أجمل ما أنشد بعضهم:

يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى قَوْمٍ مَضَوْا فَقَضَوْا لَمْ أَقْضِ مِنْهُمْ وَإِنْ طَاوَلْتُهُمْ وَطَرِي
هُمُ الْمَخَافِيتُ فِي كِبَرِ الْمُلُـــوكِ إِذَا أَبْصَرْتَهُمْ قُلْتَ إِضْمَارٌ بِلَا صُوَرِ[2]

لقد أحاط الندامى الشاعرَ بأسمى معاني الأخوة الإنسانية، وتوّجوه بالثقة التي عزّت بين الناس، فاستحقوا بذلك أن يعاملوا بالمثل، ويجدوا من غيرهم احتراما وتوقيرا وتواضعا، فالوفاء من جنس العمل، ذلك ما أشار إليه العفيف إذ قال موصيا:

تَعَلَّمْ مِنْ مُرَافَقَةِ النَّدِيــمْ مُطَاوَعَةَ الْأَرَاكَةِ لِلنَّسِيمْ
وَعَاشِرْهُ بِأَخْلَاقِي فَإِنِّـــي وَحَقِّكَ عَبْدُ رِقٍّ لِلنَّدِيــمْ
أُعَاطِيهِ أَحَادِيثِي وكَأْسِي فَيَسْكَرُ بِالْحَدِيثِ وَبِالْقَدِيمْ[3]

ينصح الشاعر بمخالفة النفس، ومطاوعة النديم في كل ما أراد، مثلما تطيع أغصان الأراك النسيم كيفما اتفق هبوبه، وبمعاشرته باحترام وتذلل وخضوع كفعل العبد مع سيده، كما هو شأن الشاعر معه، فهو يتبادل معه الدور فيغدو ساقيا ونديما لنديمه، الذي يتبوأ هنا منزلة الشيخ المرشد، وصدق من قال: «سبحان من ستر سر الخصوصية في ظهور البشرية، وظهر بعظمة الربوبية في إظهار العبودية».[4] قال أبو سعيد الخراز: «صحبت الصوفية خمسين سنة ما وقع بيني وبينهم خلاف، فقيل له: وكيف ذاك؟ قال: لأني كنت معهم على نفسي».[5]

(1) - المصدر السابق، ص218.
(2) - محمد بن إسحاق البخاري الكلاباذي، كتاب التعرف لمذهب أهل التصوف، ص106-107.
(3) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص217.
(4) - السكندري، عنوان التوفيق في آداب الطريق، ص5.
(5) - السراج الطوسي، اللمع، ص234.

ونلفي الشاعر في بعض نصوصه يخاطب الندامى بصيغة المثنى (نديميَّ) على عادة العرب في مقدمات قصائدهم الجاهلية، وفي ذلك إشارة إلى درجة القرب وصفاء المودة بين السالكين، من خلال استعانته بهما ومناجاته لهما، ورد في كتاب اللمع قول أحدهم: «مثل المُصْطَحِبَيْنِ مثل النورَيْن، إذا اجتمعا أبصرا باجتماعهما ما لم يكونا يبصرانه قبل ذلك»،[1] يقول العفيف:

يَا نَدِيمَيَّ اِسْهَرَا إنْ تَرَيَا عَاذِلِي لَيْلًا عَنِ الْعُشَّاقِ نَامَا

وَامْلَآ الأَقْدَاحَ مِنْ أَحْدَاقِهَا تَعْلَمَا أَنَّ مِنَ السِّحْرِ الْمُدَامَا[2]

وقد يكون خليلا الشاعر ونديماه هما عقله وإيمانه، أو عقله وقلبه، على اعتبار المعنى اللغوي للفظة الخليل [*]، التي خاطب بها الشاعر نديمه في بعض المواضع من ديوانه.

ولطالما استنهض العفيف همة نديمه، وحثه على اغتنام الفرص، واستغلال الوقت في الشرب والسكر والطرب، من ذلك ما جاء في قوله:

قُمْ يَا نَدِيمِ فَالْحُمَيَّا تُدَارْ أَمَا تَرَى اللَّيْلَ بِهَا قَدْ أَنَارْ[3]

وفي قوله:

قُمْ خَلِيلِي إلَى مَتَى ذَا التَّوَانِي نَغْتَنِمِ الزَّمَانَ الْمُعَـــــارْ

وَنَهُزُّ الْقُدُودَ فِي الْحَانِ هَزًّا بَيْنَ تِلْكَ الشُّمُوسِ وَالْأَقْمَارِ [4]

رباعياته المفعمة بتأملاته، وبعشقه للخمرة والحياة والجمال والحب، وبمبدئه الأعلى في الحياة: المسارعة في اغتنام اللذات والتمتع بالحياة، قبل أن يُفْعِمَ كأسَ العمرِ كفُّ القدر. ولاشك أن العفيف أراد بالفعل "قم" هنا تنبيه نديمه، وإيقاظ قابليته واستعداده لتقبل الواردات الإلهية.

ثم إذا تأملنا المعاني اللغوية للفظة "خليلي" الواردة في الشاهد كبديل للنديم، أو التي عبر عنها أبو مدين ب"الخلان" في نموذج سابق، فإننا نقف على مدى عمق الكلمات التي ينتقيها الشاعران في المدونة، وكيف يوظفانها بدقة متناهية، لتؤدي المعنى العرفاني المشار إليه بها بامتياز، لا يتأتى إلا لصوفي عارف خبر تجربة العروج واستوعب تفاصيلها، وشاعر مغوار ركب صهوة جواد اللغة فروّضه، وقطع به أشواطا في سحر النظم وروعة البيان.

---

[1] – المرجع السابق، ص234.

[2] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص208. في الديوان وردت: "اسهر" بدلا من "اسهرا"، و"ليلى" بدلا من "ليلا"، و"املأ" بدلا من "املآ".

[*] - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد الحادي عشر، ص212، مادة "خلل"

[3] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص119.

[4] – المصدر نفسه، ص106.

فالخَلَّةُ: الخمرة عامة، وهي الخصلة، وهي الحاجة والفقر، والخَلِيلُ الفقير المُعْدَم، والخِلّ: الوُدُّ الصديق، وتَخَلَّلَ الشيء: نفذ فيه، ويُخْتَلُّ إليه أي يَحْتَاجُ الناس إليه، والخُلَّةُ: الصداقة والمحبة التي تخللت القلب فصارت خلاله أي باطنه، والخليل الصديق والمحب الذي ليس في مودته خلل، وقولهم في سيدنا إبراهيم عليه السلام: خليل الله؛ قال ابن دريد: الذي سمعت فيه أن معنى الخليل الذي أصفى المودة وأصحّها، واتخذ الله إبراهيم خليلا؛ أي أحبه محبة تامة لا خَلَلَ فيها، وجائز أن يكون معناه الفقير أي اتخذه محتاجا فقيرا إلى ربه، وقيل للصداقة خُلَّة لأن كل واحد منهما يسد خلل صاحبه في المودة والحاجة إليه، وخليل الرجل: قلبه ولسان نفسه، والخليل: الحبيب والصادق والناصح والرفيق، والخَلُّ: الخفيف الجسم المهزول. [(1)]

فالملاحظ أن معاني علامة "الخليل" أوسع من معاني "الصاحب"، كما أن دلالتها لا تنحصر في الصورة النمطية للنديم (جليس الشارب وأنيسه في الحان)، بل تتعداها إلى معان عرفانية، تعود بنا دائما إلى دلالة الخمرة بالذات (الخلة=الخمر)، وحين يغدو نديم الشاعر خليله، فإن ذلك من شأنه أن يوسع ويعمق دلالة هذه العلامة (النديم)، ويصعد بها إلى عالم المثل، وأُفق الصفاء والنور والكمال؛ فتختصر وتُجْمِلُ علامةُ "الخليل" كامل دلالاتِ علامة "النديم"، التي اجتهد العفيف في بيانها من خلال ما مر معنا من شواهد، والتي نلحظ من جهة أخرى أنها تتقاطع مع أوصاف الصوفي: الفقر، الصدق، التواضع، المحبة الخالصة، الصفاء في المودة، الرفق بالآخر، مساعدته وتقديم النصح الصادق له، الشفقة عليه، الصبر عليه ومساعدته، والتعامي عن زلاته ونقائصه وسترها عن العيون، ضعف الجسم ونحوله، وهنا نلاحظ التماهي الكبير الحاصل بين العلامات الثلاث: الصوفي، الخليل، النديم، لتتوضح بذلك دلالة النديم في المدونة؛ بحيث تتوسع لتستوعب دلالة الخليل التي تستوعبها بدورها دلالة الصوفي، فالنديم ماهو إلا خليل، والخليل ليس سوى صوفي صادق. وهذا ما نلمسه في قول العفيف السابق: "عاشره بأخلاقي"؛ أي بأخلاق الصوفية العارفين، الذين يحاولون من خلال التحلي بها تمثُّل صفاتِ الانبياء أو الإنسان الكامل، التي هي في حقيقتها تجلٍّ لصفات الحق جل وعلا.

ومن أبرز إحالات علامة النديم التي استنتجناها من معاني علامة الخليل: دلالة الحبيب التي تحيل في النصوص الصوفية عموما على الذات الإلهية؛ فخِلَّةُ العارف «مقصورة على حب الله تعالى، فليس فيها متسع ولا شَرِكَة من محابِّ الدنيا والآخرة، وهذه حال شريفة لا ينالها أحد بكسب ولا اجتهاد، فإن الطباع غالبة، وإنما يخص الله بها من يشاء من عباده مثل سيد المرسلين، صلوات الله

(1) - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد الحادي عشر، ص212، مادة "خلل".

وسلامه عليهم أجمعين؛ ومن جعل الخليل مشتقا من الخَلّة، وهي الحاجة والفقر، أراد: إنني أبرأ من الاعتماد والافتقار إلى أحد غير الله عز وجل»[1]، وقد تجسدت علامة النديم بهذه الدلالة (الحبيب) في بعض النماذج من شعر العفيف، منها:

يا بِرُوحِي أَنَا أَفْدِي شَـــــادِنًا فَاتِنًا أَمْسَى نَدِيمِي وَحَبِيبِـــــــي[2]

بِكَأْسِكَ يَا نَدِيمَ الـــرُّوحِ رَاحْ لَهَا طَرَبٌ لِثَغْرِكَ وَارْتِيَـــــــاحْ

تُصَانُ وَحِينَ تَبْرُزُ لِلنَّـــدَامَى فَإِنَّ عَمَى الْعُقُولِ لَهَا مُبَـــــاحْ[3]

وَمَغْنَى بِهِ كَانَ الْحَبِيبُ مُنَادِمِي وَمِنْ قُرْبِهِ رُوحِي وَرَاحِي وَرَاحَتِي[4]

جاء في شرح البوريني والنابلسي لبيت ابن الفارض الذي نصه:

وَنُقْلِي مُدَامِي وَالْحَبِيبُ مُنَادِمِي وَأَقْدَاحُ أَفْرَاحِ الْمَحَبَّةِ تَنْجَلِي

«وقوله: "والحبيب" هو المحبوب الحقيقي، وقوله "منادمي" يعني يناجيني في سري على شراب محبته، وأناجيه وانا طامع في كرمه وراجيه».[5] فمنادمة الحق لخاصته ستكون بديهيا غير منادمة العارفين لبعضهم، فهي مناجاة حُبِّية سرية بينه وبينهم، تتخللها سقايةُ الحقِّ تعالى عبدَه كؤوس المحبة وأنوار المعرفة، وهذه دلالة أخرى للنديم في المدونة: **المناجي**.

برز النديم في المدونة كرُكْنٍ أساسي يساهم في تثبيت دعائم مجلس الشرب، وكعلامة ذات دلالات تلويحية متنوعة حرص الشاعران على الإشارة إليها، من خلال الوقوف على أهم خصاله التي تميزت برفعتها ونبلها وكمالها، فلا يتناول شراب النور في حان العرفاء إلا النديم الكريم الشريف الكفؤ؛ الشغوف بالخمرة، بحيث يقدّرها ويجلّها قبل الإقبال عليها، والخليل في ذات الوقت بحيث تجتمع فيه الصفات المثالية للصحبة والأخوة والمعاشرة، المتشبعة بكل معاني الصفاء والإيثار والمودة والصدق، قد سقطت من ذاته الخصال البشرية المذمومة، بعد أن محتها أنوار الصفات الربانية وحلت محلها فأشرقت من باطنه، مؤذنة بتحقق شرط الوصول، وبلوغ العارف حضرة الحبيب القدسية، أين انفتحت له أبواب العلو بعد أن أعياه الانتظار ردحا من الزمن، وهو يدق ويبكي مستجديا الرضا والقبول.

(1) - ابن منظور، لسان العرب، المجلد الحادي عشر، ص217.
(2) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص143.
(3) - المصدر نفسه، تح: العربي دحو، ص328.
(4) - المصدر نفسه، تح: يوسف زيدان، ص156.
(5) - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص342.

ورأينا كيف دلت علامة النديم على العارفين السالكين في طريق الله حينا، وعلى الذات الإلهية المحبوبة (المناجي) حينا آخر، كما وقفنا على التماهي الحاصل بين الندامى في حضرة الأنوار الربانية، بحيث يتبادلون الأدوار فيما بينهم، فيضحي النديم ساقيا، والساقي نديما، وترفع أنخاب المحبة والنور في جو من الأنس والذهول والإشراق.

ج. 4. الأواني:

لعل الانزياحات المتعددة التي تطرأ على مفردات الخمرة الصوفية وما يتعلق بها، تنسحب أيضا على أواني الخمرة؛ «فلكل منها دلالة جديدة تتناسب حسيا وكمية الخمر المشروبة، أو طبيعة المادة التي صنعت منها الآنية، سواء أكانت ذهبا أو نحاسا أو زجاجا، هذا من جانب، ومن جانب آخر، تتناسب الأواني وطبيعة الواردات الإلهية ومقدار تجلياتها».[1]

وهو ما ينسجم وما ذهب إليه الباحث مختار حبار في قوله: «وأما آنية الخمر وآلاتها... فإنها لا تعدو أن تكون إشارات إلى مقادير الشرب، بل إلى مقادير وارد التجليات الإلهية القوية، في مقابل مدى استعداد المتجرد السالك لتحملها وقت ظهورها له، وانطباع نورها الساطع بنور سره وأمانته المودعة في قلبه أو عقله، والتي عمل في سلوكه على تصفيتها وتنقيتها من الحظوظ البشرية لتعود كما كانت في نورانيتها يوم نفخها وذرها، صافية كأصلها وفصلها، فإذا عمل على تصفيتها وتجليتها حتى تعود كما كانت قبل أن تكون، استطاعت ان تحظى بنوال أعلى الرتب وقت التجلي فتعيش ولا تطيش، وأما إذا كان التجرد ناقصا فإن مقدار التجليات يكون بمقدار ذلك النقص».[2] وهذا ما دعا البوريني والنابلسي إلى القول في خضم شرحهما لبيت ابن الفارض الذي نصه:

وَلُطْفُ الْأَوَانِي فِي الْحَقِيقَةِ تَابِعٌ   لِلُطْفِ الْمَعَانِي وَالْمَعَانِي بِهَا تَنْمُو

«كنّى بالأواني عن عالم الإمكان وهو جميع المخلوقات... والإشارة بلطف المعاني هنا إلى لطف ما تدل عليه صور الممكنات من الحضرات الإلهية والتجليات الربانية، وهو مما لا يدرك للعقول والحواس».[3] ما يعلل الحضور القوي لمختلف الوحدات السيميائية في حقل آنية الخمرة في الشعر الصوفي، من كأس، وقدح، ودنّ، وزجاجة، وطاس، وإبريق، وجام (إناء من فضة غلب استعمالها في شرب الخمر)، وباطية (إناء عظيم من الزجاج وغيره يتخذ للشراب)، وراووق... وغيره.

---

[1] - وفيق سليطين، صالح نجم، ازدواجية الأنا والآخر في شعر الخمرة الصوفية، ص49.

[2] - مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، ص209- 210.

[3] - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص264.

- **الكأس:**

الكأس[1]	السقاية والشرب	إناء الزجاج مادام فيه شراب	الشراب بعينه

لعلامة الكأس نصيب وافر من اهتمام الشاعرين في المدونة؛ فقد تكرر ذكرها في ديوان أبي مدين فيما يزيد عن عشرة مواضع، أما في ديوان العفيف فقد طغى ذكر هذه العلامة، فلا نكاد نقع على مقطوعة من شعره إلا وفيها ذكر للكأس، سواء بصيغة المفرد أو المثنى أو الجمع، معرفة أو نكرة مضافة إلى غيرها، وقد فاق تكرارها التسعين مرة، وما ذاك إلا للدلالات العرفانية المهمة، والمعاني الباطنية الجليلة التي تزخر بها هذه العلامة في المفهوم الصوفي.

لطالما مثلت الكأس في النص الشعري البومديني عنصرا من العناصر الأساسية المكونة لمجلس الشراب، الباعثة على اللذة والمتعة، فهي تتظافر وجمال الطبيعة، والخضرة، والغناء والطرب، بحضور الأحباب والخلان من الندامى، لتخلق جوا من الأنس والبهجة واللذة لدى الحاضرين، يقول الشاعر:

لَقَدْ حَلَا لِي خُمَيْرُ كَاسِــــي		وَالْغُصْنُ آسِي
وَفِي خُضَيْرَه بِشُرْبِ كَاسِي		طَابَتْ أَنْفَاسِي
وَذَكَّرْتَنِي فَصِرْتُ نَاسِـــــي		أَهْلِي وَنَاسِي[2]

وقال أيضا:

قَلْبَكَ مَتِّعْ بِكَاسِ شُرْبِي		طَرْفَكَ نَزِّهْ بِمَا تَرَاهْ[3]

إن جو الغبطة والمتعة الطاغي على الأبيات السابقة، إنما هو تعبير صريح عن سعادة الصوفي اللامتناهية بوصوله وتحقيقه مراده، وتقريبٌ لأجواء تلقي الواصل الأنوار والمعارف الربانية في مظهر احتفالي بهيج، ووصف لحالته الشعورية في عالم المثل المطلق - الذي هو مقصد الصوفي وغايته منذ انطلاقه في رحلة العروج الخاصة به- حيث تنتاب العارف جملة من الأحاسيس اللامعهودة التي ترتفع عن المعتاد الذي ألفه في العالم الأرضي.

تطل علينا الكأس في الشاهد الأول بدلالة الخمرة ذاتها (شرب كاسي)، وهو ما يتوافق ودلالة الكأس لغة، فالكأس هنا تحيل على **الشراب** أكثر مما تحيل على الآنية التي تحويه؛ لأن المرء لا

---

(1) - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد السادس، ص189، مادة "كأس".
(2) - أبو مدين، الديوان، ص214.
(3) - المصدر نفسه، ص172.

يشرب الكأس أو الآنية بل يشرب ما تحويه من سائل، وإضافة الشاعر للفظة الشرب إلى لفظة الكأس في الشاهد الأول (شرب كاسي)، أو العكس (إضافته الكأس إلى الشرب) في الشاهد الثاني (كاس شربي)، يدفعنا إلى التساؤل عن العلاقة القائمة بين هتين العلامتين، والجواب أن الوجه الأول لهذه العلاقة يتجسد في كون **الشرب والسقاية** هو ما تحيل إليه الدلالة اللغوية للكأس، كما سبق وأشرنا، فعلامة الكأس تتضمن علامة الشرب:

مِنْ خَمْرِ أَهْلِ التُّقَى اِسْقِيونِي يَا نَـــــاسْ
مَحْفُوفَة بِالْبَـــــقَا مَمْزُوجَة فِي الْكَاسْ[1]

والشرب: الفهم، يُقال: شَرَبَ يَشْرُبُ شَرْبًا، إذا فَهِمَ، ويقال: اسمع ثم اشْرُبْ[2]، والإشْرابُ: الحب حين يخالط القلب، ومنه قوله تعالى: «وَأُشْرِبُوا فِي قُلُوبِهِمُ الْعِجْلَ بِكُفْرِهِمْ»[3]، ويتوسط الشرب عند الصوفية بين الذوق والري، للدلالة على أوسط التجليات التي أولُها الذوق (الذي ينقل إلى مقام أعلى)، ونهايتها الري (حيث يثبت العارف في مقامه)، فذوق فشرب ثم ري. [4]

يقول الطوسي في اللُّمع: «والشُّرب تلقي الأرواح والأسرار الطاهرة لما يرد عليها من الكرامات وتنعمها بذلك، فشبّه ذلك بالشرب، لتهنِّيه وتنعُّمه بما يرد على قلبه من أنوار مشاهدة قرب سيده»[5]، فالشرب إذن فهمٌ وحبٌّ ومتعة، ولما كانت الكأس في بعض اصطلاحات الصوفية « كناية عن سطوع أنوار التجلي، على القلوب عند هيجان المحبة، فتدخل عليها حلاوة الوجد حتى تغيبت، وذلك عند سماع أو ذكر أو مذاكرة (وذكرتني فصرت ناسي أهلي وناسي)، وقيل: الكأس هو قلب الشيخ، فقلوب الشيوخ العارفين كيسان لهذه الخمرة، يسقونها لمن صحبهم وأحبهم»[6]، فالكأس إذن هي **محل هذا الفهم والحب والمتعة**، والذي هو القلب، **قلب العارف** الواصل الذي يسقي من حوله من الندامى السالكين ما فتح الله به عليه من أنواع العلوم والكشوف، وما أشرق على قلبه من أنوار المحبة والقرب، بل وينقل إلى حواسهم روعة الشعور بلذة الوصول والاتصال، وهذا هو الوجه الثاني للعلاقة بين علامتي الكأس والشرب.

---

(1) – المصدر السابق، ص212.
(2) - ينظر: ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج3، مادة شرب.
(3) - البقرة، من الآية 93.
(4) - ينظر: سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص646.
(5) - السراج الطوسي، اللمع، ص449.
(6) - عبد الله بن عجيبة، معراج التشوف إلى حقائق التصوف، ، ص77.

وحضور المحبوب في مجلس الشرب الرائق المحفوف بالأنوار القدسية، سواء بوصفه ساقيا أو خمارا أو نديما، هو أمر ضروري وحتمي، إذ هو محور المجلس وزينته، فجماله هو مسكر الحاضرين ومدهشهم، وإليه تشد الرحال وتشرئبّ الأعناق، وتتجه المقاصد، يقول أبو مدين:

وَالْكَأْسُ تَرْقُصُ وَالْعَقَارُ تَشَعْشَعَتْ وَالْجَوُّ يَضْحَكُ وَالْحَبِيبُ يُزَار [1]

فالسعادة البالغة والمتعة العظيمة التي تغمر قلب الصوفي في بعد الحضور، إنما تكللها أمارات القرب وبشائر الوصول، التي استمات المريد في سبيل بلوغها، وتذليل العقبات بينه وبين عالم المطلق، فياهناه باجتماع شمله بالمحبوب، ويا بشراه بالأنوار تنهلّ على قلبه لتسكر عقله وحواسه بجمال الحق:

دَارَتْ عَلَيْنَا كُيُــوسْ فِي حَضْرَةِ الْمَحْبُوبْ
وَأَهْلُ الْمَعَانِي جُلُوسْ وَمَنْ دَخَلْ يَشْــرُوبْ
وَلَا تَطِيبُ النُّفُــوسْ إلَّا بِأَمْثَالِـــــــي [2]

وورود علامة الكأس بصيغة الجمع الدالة على التعدد والكثرة، يوحي بتعدد الواصلين المكشوف لهم، فهم يرفعون أنخاب الاحتفال بالوصول، ويتبادلون كؤوس المعارف التي وهبت لهم من الحق تعالى، لتعم الفائدة وتسود روح المشاركة، كما توحي صيغة الجمع أيضا بكثرة الطلب والتهافت على الشرب؛ وهو ما يعلل اقتران ذكر الكأس بفعل الدوران في شعر أبي مدين، والنماذج التالية توضح ذلك:

حَضَرْنَا وَغِبْنَا عِنْدَ دَوْرِ كُؤُوسِنَا وَعُدْنَا كَأَنَّا لَا حَضَرْنَا وَلَا غِبْنَا [3]
دَارَتْ عَلِينَا كُيُــــــــــــوسْ مِـــــنْ خَمْـــــرَةِ الْبَــــــالِي
وَلَا تَطِيبُ النُّفُــــــــــــوسْ إلَّا بِأَمْــــــثَــــالـــــــــــِي [4]

يرسم دوران الكأس في المشهد الخمري في الأبيات صورة حركية، تتراوح فيها المتعة بين الفرحة بتلقي المعارف والعلوم الربانية، والدهش من سقيا المحبة، والغبطة الناجمة عن الاحساس بالقرب من المحبوب والفناء فيه، وكله سكر يستوجب الغياب عن كل ما في الوجود عدا الحق تعالى. يقول أبو مدين معبرا عن هذا السرور البالغ بالقرب:

اِمْلَا كَاسِي فِيهِ مَسَرَّاتِـــي نَشْرَبُهُ يَا لَبِيــــبْ

(1) - أبو مدين، الديوان، ص116.
(2) - المصدر نفسه، ص211.
(3) - المصدر نفسه، ص165.
(4) - المصدر نفسه، ص211.

وَحَبِيبِي وَأُنْسِي وَمِشْكَاتِي مَعِي حَاضِرْ قَرِيبْ[1]

فالحضور يحقق استبطان الشعور لدى العارف لمعية الألوهية، أما الغيبة عند دور الكؤوس وتعاطي هذا الشراب الإلهي المسكر، فإنها تحيل على سطوة الواردات وشدة الوجد المغيّب، الذي يفني المحب عن نفسه، بل إنه يفنيه عن فنائه. [2] وهي متعة لا تظاهى، ولحظات ثمينة لا تقدر بثمن، يفني الصوفي في سبيل بلوغها كل غال ونفيس:

بِعْتُ دِنْفَاسِي وَدِلْفِي وَالْإِزَارْ وَبَقِيتْ عُرْيَان

وَمَشَيْتُ بَيْنَ دَوْحَاتِ الدِّيَارْ وَأَنَا نَشْــــوَانْ

بَيْنَ خِلَّانٍ وَأَكْوَاسٍ تُــدَارْ تَسْحَرُ الْأَذْهَانْ[3]

ولا تتوقف الحركة في نصوص أبي مدين عند فعل دوران الكأس، بل تتعداها إلى الحدث الذي يمثل بداية القصة، والسبب المباشر في حدوث اغترابنا عن عالم المثل، إنه حدث الهبوط الذي تتمحور حوله أغلب قصائد الشاعر، فشعر أبي مدين، في أغلبه، هو «صنيعة حدث الهبوط والانفصال، وما تطور عنه: من غياب الذات المنفصلة، واغترابها عن عالمها في عالم آخر، ومن حنينها إلى موطنها وتوقها للعودة إليه، ومن معاناتها أمام عقدة الحظوظ البشرية المانعة للعودة، ومن مجاهدات نفسية قصد التجرد من الحظوظ الدنيوية تمهيدا للعودة، ثم يأتي الانفراج بالفتح والعودة، ثم تختتم القصة بصحو الجمع فالفرق الثاني، وقد يعود الصوفي من عروجه مكلفا بالأخلاق والولاية».[4]

في حين أن تطور الحدث، وما استتبعه من غياب واغتراب، وحنين إلى العودة، ومعاناة الصوفي أمام عوائق العودة وموانعها، فإن أغلب شعر أبي مدين جاء لتجسيد ذلك، بينما نجد أن تطور هذا الحدث نحو الانفراج والفتح بالعودة والوصال، يجسده شعر بُعد الحضور من ديوانه في أغلبه[5]، والذي ارتبط خاصة بموضوعة الخمرة التي تعبر كما أشرنا سابقا عن تحقق العروج ونيل الوصال، ومن أهم نماذجه قوله:

قَدْ لَاحَ لِي مَا غَابَ عَنِّي شَمْلِي مَجْمُوعٌ لَا افْتِرَاقَا

جَمْعُ الْعَوَالِمِ رَفَعْتُ عَنِّي وَضَوْءُ قَلْبِي قَدْ اِسْتَفَاقَــا

(1) - المصدر السابق، ص197.
(2) - ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص365.
(3) - أبو مدين، الديوان، ص204.
(4) - مختار حبار، شعر أبي مدين (الرؤيا والتشكيل)، ص176.
(5) - ينظر: المرجع نفسه، ص 176.

غَائِبٌ تَرَانِي مِنْ كُلِّ أَيْنِ كَأْسُ الْمَعَانِي حُلْوٌ مَذَاقَا[1]

والذوق: ابتداء الشرب، وهو أول مباديء التجليات الإلهية، قال ذو النون رحمه الله عن الواصلين: «لما أراد أن يسقيهم من كأس محبته ذوّقهم من لذاذته وألعقهم من حلاوته».[2]

أراد بالمعاني الحضرات الإلهية والتجليات الربانية، وعليه تحيل كأس المعاني على العلوم والمعارف الإلهية، والمعاني الإلهية تزداد باللطافة الروحانية، فتنزل على القلوب الطاهرة من العيوب نزول الأمطار الغزيرة من سماوات الغيوب. [3] فمالنفس إلا وعاء حاو لما يسكب فيه من معان، كلما ازدادت لطفا ونقاء، ازدادت غزارة الأنوار الربانية المتهاطلة عليها، يقول أبو مدين:

لَقَدْ تَجَلَّى مَا كَانَ مَخْفِـــي وَالْكَوْنُ كُلُّهُ طَوَيْتُ طَيَّـــا
مِنِّي عَلَيَّ دَارَتْ كُؤُوسِي مِنْ بَعْدِ مَوْتِي تَرَانِي حَيًّا[4]

لأبي مدين حكمة بليغة يقول فيها: «الأجسام أقلام، والأرواح ألواح، والنفوس كؤوس»[5]، جاء في شرح العلامة النقشبندي لها أن الأجسام «كالاقلام في القيام، والسعي على الرأس في الخدمة... والأرواح ألواح، كأنها محل تنزل الفيوض الإلهية، وموضع لرقم الأسرار الربانية، فمن أصلح جسمه في الخدمة عظمت فيوضه، وحلت أسرار روحه، والنفس كؤوس لارتشاف كؤوس شراب المعاملات، فمن لم يشرب بها لم ينل ثمة مما قاله أهل المجاهدات، فمن لم يكن بعزمه في الطريق، فلا عقدة له عند أهل التحقيق»[6]، فمن اجتهد في الاقتداء بأهل التمكين، والتمسك بطريقهم، كان جسمه قلما لكتابة ألوان العبادات والمجاهدات، وروحه لوحا لتنزل فيوض الرحمة، ونفسه كأسا تحتسي رائق الشراب، وتذوق ما ذاقه القوم مع كل معنى مستطاب.

أما عفيف الدين التلمساني، فقد اكتسبت علامة الكأس في نصوصه بعدا من أبعاد التوظيف الحيوي والرفيع للمعاني الصوفية، لا سيما في ضوء الطبيعة الحبية النورانية لما تحويه هذه الكؤوس الطاهرة النقية، مما يجزم بأنها فقط من نصيب كل ذي مقام عال وخاص، وأنها عنصر عرفاني أساسي ومميز في مجلس الشرب القدسي، يقول العفيف واصفا حيوية المجلس والتفاعل المفعم بالبهجة واللذة الحاصل بينه وبين الساقي:

---

[1] - أبو مدين، الديوان، ص227.
[2] - السراج الطوسي، اللمع، ص449.
[3] - ينظر: البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص264.
[4] - أبو مدين، الديوان، ص227.
[5] - مأخوذة من: النقشبندي، شرح الحكم الغوثية، ص274.
[6] - المرجع نفسه، ص274.

فَهَا أَنَا وَالسَّاقِي يُنَاوِلُ كَأْسَهَا فَأَشْرَبُ صِرْفًا أَوْ يُغَنِّي فَأَطْرَبُ[1]

وقال في موضع آخر:

أَنَا فِي لَيْلَةِ أُنْسِـــــي قَدْ صَفَا مَوْرِدُ وِرْدِي

وتَنَاوَلْتُ كُؤُوسِـــــي بَيْنَ رَيْحَـــانٍ وَوَرْدِ

مَنْ يَدَيْ حُلْوِ التَّثَنِّي فَاتِنٍ أَهْيَـــــفَ قَــدٍّ

تَارَةً يُنْشِدُ خُذْ كَاسِي وَطَوْرًا هَاكَ خَــدِّي[2]

إنها كؤوس الوصل والوصول، والأنس والرضى، والفوز بكنوز الحق ولطائفه النفيسة:

وَكُؤُوسُ الْوَصْلِ تُجْلَى بَيْنَنَا وَصَبَاحُ الْأُنْسِ فِينَا أَشْرَقَا[3]

في قوله "تُجْلَى" بمعنى انكشاف الحقيقة الوجودية الجامعة[4]، أي زوال الحجب بين الشاعر ومحبوبه (بيننا)، والتي كانت تحول دون وصوله، وانبلاج فجره بالفتح الرباني والمدد الرحماني، ويوحي هذا الفعل (تجلى) إضافة إلى الأفعال الواردة في الشواهد أعلاه (يناول كأسها، تناولت كؤوسي، خُذْ كاسي) بجو من الحركية والتفاعل الطاغي على المجلس، وبالاستسلام التام للعارف بين يدي ساقيه، الذي يتبوأ بالمقابل موقف السطوة والقوة في المشهد، فيناول العارف كؤوس النور والمحبة، ويسقيه محتواها العشقي المعرفي تباعا، بينما يكتفي العارف في خضوعه بالتلقي والتلذذ بما يقدم له، ما يعني دخوله في حالتي السكر والفناء بعد ارتشافه كؤوس محبوبه الصرفة، ما يمهد لصحوه بعد ذلك وعودة وعيه وحواسه إليه، يقول الشاعر:

عَجِبْتُ لِكَأْسٍ قَدْ صَحَوْتُ بِشُرْبِهَا بِهَا أَبَدًا صَحْوِي عَلَيَّ يُعَرْبِدُ[5]

لا تكاد تخرج دلالة علامة الكأس في أغلب شعر العفيف عن دلالة **الخمرة ذاتها**؛ لذلك انطبقت عليها جل صفات الخمرة الإلهية؛ فهي المسكرة، المورثة للصحو، الموجبة للتنافس والتهافت عليها بين الندماء:

لَا تَفُتْ كَأْسَكَ الَّتِي مِنْ لَمَاهَا هِيَ فِيهَا تَنَافَسَ النُّدَمَـــــاءُ

لَمْ أَقُلْ قَدْ عَدَتْكَ كَأْسُكَ لَكِنْ رُبَّمَا طَوَّحَتْ بِكَ الصَّهْبَاءُ[6]

---

[1] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص100.

[2] - المصدر نفسه، ص209.

[3] - المصدر نفسه، تح: العربي دحو، ص156.

[4] - ينظر: البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص255.

[5] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص198.

[6] - المصدر نفسه، ص84.

وهي النورانية الساطعة، تشرق على القلوب التائهة، فتنير ظلمتها، وتجلو صداها، وهي قبس الحكمة والمحبة الذي يهتدي بنوره الضالون إلى طريق الحق:

بِكَاسِكَ يَا سَاقِي الْمُحِبِّينَ يُهْتَــدَى   فَكَمْ فِيهِ نَجْمٌ نُورُهُ قَدْ تَوَقَّـــــدَا[1]

فَطَافَتْ مِنَ الصِّرْفِ الْقَدِيمِ عَلَيْهِمْ   كُؤُوسٌ سَنَاهَا مُعْرِبُ النُّطْقِ مُعْجَمُ[2]

وهي النعيم المقيم الباعثة على السعادة والسرور:

مَا تَصِيدُ الْقُلُوبُ كَأْسَــكَ إِلَّا   بِشِبَاكٍ مِنَ الْحُبَابِ أَطَــــلَّا

أَرْسَلَتْهَا السُّقَاةُ نَحْوَ النَّدَامَى   فَاهْتَدَى لِلسُّرُورِ مَنْ كَانَ ضَلَّا[3]

فغالبا ما كانت آنية الشراب في النصوص الشعرية الصوفية، تزول وتختفي لمجرد حضور الخمر، وقد اخترق نورها جدار الآنية، أو ربما توحدت الآنية مع الخمر، فأضحتا نورا واحدا له دلالته الروحية والمعرفية، بوصف الخمر الصوفية خمرا تجردت من حسيتها، وباتت إلهية المصدر، إلهية الفعل، إلهية المادة، إلهية الوصف، لذلك لا يمكن للآنية أن تحدها، أو تحيط بها، أو تحصرها، بل بات من المفروض على الآنية التماهي معها، والانضواء تحت لواء نورها، مما يسوغ تشبيه الصوفية للخمر بالشمس، وللكأس بالقمر في نصوصهم. [4] هذا التماهي الحاصل بين الخمرة والكأس هو ما عبر عنه العفيف حين قال:

وَفَاحَ شَذَى أَنْفَاسِهَا فَتَضَـــرَّرَتْ   نُفُوسٌ عَلَيْهَا الْجَهْلُ عَاتٍ وَعَائِثُ

حَلَفْتُ لَهُمْ مَا كَاسُهَا غَيْرُ ذَاتِهَـــا   فَقَالُوا افْتَدِ فِيهَا فَإِنَّكَ حَانِـــــثُ

وَمَا غَيْرُ أَضْوَاءِ الْأَشِعَّةِ أَوْهَمَتْ   فَقَالُوا لَهَا فِي الْحُسْنِ ثَانٍ وَثَالِثُ[5]

يشير الشاعر هنا إلى أن الصفات هي عين الذات، فيؤكد وحدة الكأس والخمرة، إذ يبين أن سبب تيهان المنكرين وضياعهم (فتضررت نفوس عليها الجهل عات وعائث)، هو تعدد ظهورات أو تجليات هذه الذات (أضواء الأشعة)، التي أوهمتهم بتعدد حسنها، فقالوا لها ثان وثالث، وفي الحقيقة فإن حسنها واحد لا يتجزأ. [6] وقد يلتبس الأمر على الشارب إذا ما شاهد لمعان الكأس وسطوعها، فيظنها ابتسام ثغر المحبوب في بريق ثناياه وتألق ابتسامته، وفي ذلك يقول العفيف:

---

(1) - المصدر السابق، ص232.

(2) - المصدر نفسه، تح: العربي دحو، ص191.

(3) - المصدر نفسه، ص179.

(4) - ينظر: وفيق سليطين، صالح نجم، ازدواجية الأنا والآخر في التكوينات الرمزية لشعر الخمرة الصوفية، ص51.

(5) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص163.

(6) - ينظر: هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص299.

تَنَاوَحَ بَرْقُ الْكَأْسِ وَالثَّغْرِ فَارْتَشِفْ مُدَامَيْنِ مِنْ كَأْسَيْهِمَا تَطْرُدُ الْهَمَّا[1]

في غمرة الفرح والوجد الصوفي الشامل، يتحايث ويتلازم لدى الندامى برق الكأس (سنا المعرفة)، مع برق الثغر الذي يعني ابتسامه (تجلي الذات الإلهية) [2]، وقد جسد الشاعر الصورة في شكل استعارة تصريحية (برق الثغر)؛ إذ شبه ابتسام الثغر حيث تنفرج الشفتان عن بياض الأسنان الناصع، بسنا البرق الساطع في كبد السماء، وهو ما يعرف عند ابن عربي بالشهود الذاتي؛ وهو «شهود الحق تعالى، فكل مشهد يشهد العبد فيه الحق يسمى شهودا ذاتيا. وليس المقصود به شهود ذات الحق تعالى، فهذا محال، ويشبه ابن عربي البرق بالشهود الذاتي لنوره وسرعة زواله»[3]، فحالات التجلي تشبه لمعان البرق؛ فهي لا تدوم إلا فترة وجيزة جدا، تظهر وتختفي فجأة حتى لا يكاد البصر يدركها، فيدعو الشاعر نديمه (والدعوة موجهة لجميع من في المجلس) لاغتنام الفرصة وارتشاف المعرفة من كأسين؛ كأس المعرفة وكأس التجلي، فهما كفيلتان بطرد الهم والحزن عن قلبه، وملئه فرحا وغبطة.

وقريب من هذا قوله:

فَإِذَا لَحَاكَ عَلَى الْبُرُوقِ وَشَمِّـــــهَا لَاحٍ وَخِلْتَ الْكَأْسَ بَرْقًـــــا لَاحَا
فَاخْفِضْ جَنَاحَكَ لِلْمُدِيرِ وَغِبْ عَنِ اللَّاحِي تَرَى مِنْ حَالَتَيْكَ نَجَاحَا[4]

كما ربط العفيف بين الكأس وفعل اللثم، فعبر به عن ارتشاف رحيق المحبة والمعرفة في بعض الشواهد من ديوانه كقوله:

وَأَلْثُمُ مَا بَيْنَ اللِّثَامِ وَثَغْرِهَا فَثَمَّ كُؤُوسٌ مِسْكُهُنَّ خِتَامُ[5]

جعل وضع الفم على طرف الكأس لشرب ما فيه تقبيلا، لما هناك من نوع المشابهة، وسمى طرف الكأس ثغرا تشبيها، والثغر: الفم، ولثمه كناية عن ومض الكشوفات الإلهية، وسقوط الحجب عن غيب الذات بالتحقيق بحقيقة الوجود الحق، بعد فناء كل ما سواه والرجوع إليه به. تلك الحجب التي أشار إليها الشاعر بتوظيفه علامة "اللثام"؛ وهو «ما يستر به الوجه استعارة للصورة الحسية اللابسة جمال الذات بحسنها، وكنى باللثم عن الملمس والذوق لاستلزامه إياها»[6]، فاللثام هو الغطاء الذي

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص212.
(2) - ينظر: هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص312.
(3) - سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص660.
(4) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص186- 187.
(5) - المصدر نفسه، تح: العربي دحو، ص192.
(6) - عبد الرزاق القاشاني، كشف الوجوه الغر، ص148.

تحتجب به الحقيقة المطلقة عن الفهوم والأذهان، هذا الحجاب هو العقل الإنساني؛ فهو غطاؤها في حالة الجهل بها، وهو مصفاتها في حالة العلم بها، ولثم اللثام كناية عن العلم بالتجلي والاستتار ومعرفة ذلك في كل شيء. (1)

أما الختام أو الختم: فإشارة إلى أثر التجلي الرباني في قلب العبد، ولثمه: كناية عن التحقق به، فتحيل بذلك دلالة الإناء (الكأس) على النفس الإنسانية؛ بحكم أن الختم واقع عليها بالتجلي الخاص بها في جميع أحوالها، في كل وقت من الأوقات. (2)

والمعنى عينه (الكأس=النفس الإنسانية) ينطبق على قول العفيف في شاهد آخر:

إِذَا مَا ارْتَشَفْتَ الرَّاحَ مِنْ ثَغْرِ كَأْسِهَا أَلَسْتَ تَرَاهَا نَحْوَ وَجْهِكَ تَسْجُدُ(3)

ورشف الشراب: امتصاصه بالشفتين جرعة جرعة، أي تلقي المعرفة تدريجيا، وقد أشار بالثغر هنا إلى الكلام، أي تلقي المعرفة مشافهة، وبالكأس إلى ذات الإنسان الكامل أو الشيخ المرشد، الذي امتلأت نفسه نورا وعلما فهو يبلغه لتابعيه من أهل السلوك، فيعرفهم بحقائق الكائنات، ويوقفهم على معاني التجليات.

ومعنى هذا أن خمر الشاعر «لا تتجلى للجميع بهيئة واحدة؛ فثمة الذاكر والناظر والمقترب واللامس والشارب واللاثم».(4) كل على حسب اجتهاده، وقوة إرادته، ونقاء سريرته، وكل ذلك تجليات إلهية لحواس العارف؛ لنظره في شكل وميض وبرق أو نور، ولشمّه في شكل روائح شذية وطيب وعطور، ولذوقه في شكل مذاقات لذيذة حلوة أو حادة، وللمسه في إحساسه بالحرارة والالتهاب وغيره، ولسمعه في شكل أصوات أو أحاديث، تطرب الأذن لسماعها، وتسكر العقول بكؤوسها، وكل ذلك مرتبط بالكأس متجسد فيها، والنموذج التالي يبرز الفكرة:

لَسْتُ أَنْسَى بِمَجْمَعِ الْأُنْسِ لَمَّا جَادَ لِي رَحْمَةً بِرَفْعِ الْحِجَابِ
وَدَعَانِي فَجِئْتُ أَسْعَى عَلَى الرَّأْ سِ امْتِثَالًا لَا بَلْ عَلَى الْأَهْدَابِ
وَسَقَانِي مِنَ الْحَدِيثِ كُؤُوسًا فَاسْتَرَدَّتْ مِنَ الْمَشِيبِ شَبَابِي(5)

ويقول في موضع آخر متحسرا على غياب الكشوفات، معبرا عن افتقاده لذتها:

مَا بَعْدَ سُكْرِي مِنْ كُؤُوسِ حَدِيثِهَا صَحْوٌ يَدُومُ

(1) - ينظر: البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص106، 259، ج1، ص340.
(2) - ينظر: المرجع نفسه، ج2، ص250.
(3) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص197.
(4) - وفيق سليطين وصالح نجم، ازدواجية الأنا والآخر في التكوينات الرمزية لشعر الخمر الصوفية، ص53.
(5) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص316.

كَلَّا، وَلَا كَأْسٌ بِهَا السَّاقِي عَلَى مِثْلِي يَقُومْ[1]

أما ورود علامة الكأس هنا بصيغة الجمع، فقد أراد الشاعر الإشارة بها - على ما يبدو - إلى كثرة الجرعات التي يتلقاها العارف من الساقي، مما يعيدنا إلى رأي الباحث جبار المذكور سابقا، باعتبار الأواني إشارات إلى مقادير واردات التجليات الإلهية القوية، وكثرة الكؤوس تدل على طول الحديث والمناجاة الحاصلة بين العاشق والساقي، مما يعني بلوغ الشاعر درجة عالية من القرب في ارتقائه وعروجه نحو المطلق.

كما عبر العفيف بعلامة الكأس عما يعرف عند أهل الطريق ب"الإنسان الكامل"، فقال:

فَجَوْهَرُ الْحَبِيبِ الْبَادِي بِكَأْسِكُمَا يُلَوِّحُ لِي أَنَّ ذَاتِي مِنْ خَزَائِنِهِ[2]

أراد بجوهر الحبيب، جماله وصفاته وأسراره الغيبية، أما خزانة الشيء: فهي وعاؤه، وهي الأصل الذي صدر عنه، وخزائن الحق: علمه، ومختزنه نحن، والعالم خزائن المنن الإلهية، ففينا اختزنت مِنَنُه، والخزانة عند ابن عربي، بدل أن تكتفي بكونها محلا تختزن فيها الأشياء، أضحت إمكانات تصدر عنها الأشياء، وأصلا يستمد منه الوجود والعلم، ويقال: خزائن الحق في الأرض قلوب العارفين. [3]

فرؤية العفيف لتجلي النور الإلهي وجماله المطلق في كأسي هذين النديمين: أي في قلبي هذين العارفين، ذكّره بمبدإ الإنسان الكامل أو العارف من ذوي التمكين، فأوحى لذهنه بأن ذاته هي الأخرى مجلى لهذا الجوهر الإلهي (خزائنه)، وأنه أحد هؤلاء العارفين الواصلين، الذين اختزنت قلوبهم منن الباري وأسراره، وحكمته في الخلق والإيجاد.

وتجليات الجمال المدهش تسلب عقل المريد، وتفعل فيه ما تفعل الخمرة بشاربها، وقد عبر التلمساني عن فيض الجمال المطلق على الكون بأسره، على الطبيعة وعلى الإنسان، بالانتقال في قصائده من حديثه عن جمال الطبيعة إلى جمال الإنسان، وأخيرا إلى السكر، وبذلك يضحي تذوق الجمال والهيام به، واسطة إلى تعاطي الخمرة (طلب المعرفة)، من أجل الوصول إلى إدراك السر. [4]
لذلك حرص الشاعر على تكرار هذه المعاني وإيضاحها بصيغ متعددة، موظفا فيها علامة الكأس، نذكر منها النماذج التالية:

---

[1] - المصدر السابق، ص197.

[2] - المصدر نفسه، ص247.

[3] - ينظر: سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص386 وما بعدها.

[4] - ينظر: هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص342.

وَمَا كُنْتُ أَدْرِي قَبْلَ وَسْنَانِ جَفْنِهِ بِأَنَّ كَلَالَ السَّيْفَ أَمْضَى لِحَــــدِّهِ
وَلَا لَذَّةً لِلسُّكْرِ مِنْ قَبْلِ عِشْقِـــــهِ إِلَى أَنْ سَقَانِي نَاظِرِي كَأْسَ خَدِّهِ[1]
جَلَا خَدُّهُ لِي كَأْسَ رَاحٍ وَإِنَّـــمَا بِدُرِّ اللَّمَى الْمَعْسُولِ حُسْنًا تَحَبَّبَا[2]
وَمَعْشُوقُ الدَّلَالِ يَغَارُ مِنْـــــهُ مِنَ الْأَغْصَانِ كُلُّ رَشِيقِ قَـــدٍّ
سَقَتْ أَلْحَاظُهُ الْعُشَّاقَ كَـــأْسًا حَبَاهَا خَالُهُ بِخِتَامِ نَـــــــدٍّ
فَرَاحُوا فِي مَحَبَّتِهِ نَـــشَاوَى لِغَيْرِ نِهَايَةٍ وَلِغَيْرِ حَـــــدٍّ[3]

وقد عبر العفيف بعلامة الكأس عن تشارك الندامى في عشقهم الجمال المطلق، وتشرّبهم المعرفة والحكمة؛ لتتحقق بذلك حالة من النشوة العامة، والسكر الجماعي الذي قد يحصل من تقاسمهم كأسا واحدة:

نُفُوسٌ نَقِيَّاتٌ إِلَى الْقُرْبِ حَنَّتِ فَلَمَّا سَقَاهَا الْحُبُّ بِالْكَأْسِ جُنَّتِ[4]

وقد تتعدد الكؤوس، فيكون لكل عارف نصيب منها (المعرفة والأسرار) على قدر مرتبته الصوفية، وقربه من العلو:

أَتَرْغَبُ فِي الْحَيَاةِ وَلَحْظُ هِنْدٍ عَلَيْنَا مِنْهُ سُلَّتْ أَيُّ هِنْـــدِي
تَعَرَّضْنَا لِمُقْلَتِـــهَا إِلَى أَنْ تَرَاضَعْنَا كُؤُوسَ هَوًى وَوَجْدِ[5]

أما علامة "القدح"، وهي لفظة مرادفة للكأس، غير أنها - بخلاف الكأس- قد تدل أحيانا على الآنية وهي فارغة أيضا، فلا نجد لها في ديوان أبي مدين ذِكرا، أما عفيف الدين فقد أتى على توظيفها في ثلاثة مواضع من ديوانه؛ مرفقة بلفظة "الأحداق"، يقول واصفا قوام الساقي وهو يدير الشراب بين الندامى:

يَسْعَى بِهَا لَدْنُ الْقَوَامِ مُهَفْهَفٌ كَالْغُصْنِ مَاسَ مُرَوْنَــقَ الْأَوْرَاقِ
أَحْدَاقُهُ مُلِئَتْ مِنَ الْأَقْدَاحِ أَمْ أَقْدَاحُهُ مَلِئَتْ مِنَ الْأَحْـــــدَاقِ[6]
تَسْقِيكَ أَحْدَاقُهُ الْأَقْدَاحَ مُتْرَعَةً وَشَمْسُ رَاحِكَ فَوْقَ الرَّاحِ لَمْ تَفِلِ[7]

ويقول مخاطبا نديميه:

---

[1] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص203.
[2] - المصدر نفسه، ص138.
[3] - المصدر نفسه، ص215.
[4] - المصدر نفسه، ص153.
[5] - المصدر نفسه، تح: يوسف زيدان، ص233.
[6] - المصدر نفسه، تح: العربي دحو، ص159. في الديوان وردت "أصدافه" بدلا من "أحداقه".
[7] - المصدر نفسه، ص187.

يَا نَدِيمَيَّ اسْهَرَا إِنْ تَرَيَا عَاذِلَيْ لَيْلَى عَنِ الْعُشَّاقِ نَامَا
وَامْلَآ الْأَقْدَاحَ مِنْ أَحْدَاقِهَا تَعْلَمَا أَنَّ مِنَ السِّحْرِ الْمُدَامَا[1]

فأقداح العفيف ملئت من أحداق الحبيبة، وقد فضل الشاعر هذا النوع من الشهود لارتسام صورة الجمال فيه، وبالتالي استغنائه في الشراب عن قدح الصورة الكلية الذي هو ظرف شراب الحسن ومحله، أي بواسطة العين التي هي مصب فرض الجمال الحقيقي، استغنى عن قدح الصورة الذي هو ظرف الحسن المجازي، وقد عبر عن ظرف الحسن بالقدح، لإمكان فراغه عنه، ولفظ الحدق يمكن حمله على عين البصيرة التي هي مطرح أشعة الجمال الحقيقي. [2]

ولا يخفى ما في الشاهد من جمال لغوي، قائم على المناسبة بين حروف كلمتي الأقداح والأحداق، أو ما يعرف في علم البلاغة بالجناس الناقص القائم على تبديل ترتيب حروف اللفظة (أقداح-أحداق)؛ وما ذاك إلا للإشارة إلى جمال عيني ليلى، والمبالغة في وصف حسنها المسكر كالمدام، وبذلك تحيل لفظة "القدح" على دلالة محل أو ظرف الجمال والأسرار الربانية، باعتبار أن الصوفية يكنون بهذه العلامة عن «النشأة الكونية الكاملة من العارفين المحققين، الممتلئين من شراب العلوم الإلهية، والحقائق الربانية المسكرة للعقول الإنسانية».[3]

وحسب ما يبدو، ومن خلال وقوفنا على أهم الدلالات السيميائية لعلامة الكأس فيما مر معنا من شواهد، فإن العفيف إذا ما أراد الإشارة إلى نفس الإنسان الكامل أو المرشد، التي تشع على بقية المريدين بما امتلأت به من نور الأسرار الإلهية، استعمل "الكأس" بصيغة المفرد، كما في قوله:

إِذَا تَجَلَّى كَأْسُ سَاقِيكُمْ كُنْتُ لَهُ أَوَّلَ مَنْ يَشْرَبُ[4]

وإذا ما نسبها لذاته (كأسي)، فللدلالة على نصيبه من الكشوفات والأسرار الربانية، مثل قوله:

فَهَاتِ عَلَى اسْمِهَا كَاسِي فَأَنَّى تُعَدِّى الْكَأْسَ مَعَ ظَمَأْنٍ بَعْدِي[5]

أما إذا ما وظفها بصيغة الجمع (كؤوس، أكؤس، كيوس) فللتعبير عن غزارة التجليات الإلهية الحاصلة له أو لغيره، وقد تفيد أيضا دلالة أرواح العارفين الواصلين أنفسهم، كما في البيت:

يَا صَاحِ هَلْ هَذِي شُمُوسْ تُشْرِقُ بِالدَّيْرِ أَمْ كُؤُوسْ[6]

---

(1) - المصدر السابق، ص208.
(2) - ينظر: القاشاني، كشف الوجوه الغر، ص39- 40.
(3) - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص343.
(4) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص106.
(5) - المصدر نفسه، ص233.
(6) - المصدر نفسه، تح: العربي دحو، ص304.

وإذا ما جعل للكأس ثغرا، وشبه ابتسامه بسطوع البرق في السماء، فللتلويح على ومض الكشوفات الخاطفة المتجلية له، وإذا ما ذكر لثمه لذلك الثغر، ففي ذلك إشارة إلى سقوط الحجب عن غيب الذات المطلقة، وتحققه من بعض أسرارها الغيبية المحتجبة، بينما لوّح بختم الكأس إلى أثر التجلي الرباني على قلب العارف. وقد تمتليء كأس العفيف بالراح، أو بالهوى أو الوجد، أو بِريق لمى المحبوب، أو بأحاديث الأسرار الربانية المسكرة، وكل هذه الدلالات لا تخرج عن معنى الاحتواء، الذي تحيل عليه لفظة الكأس في مفهومها الشائع المتداول، احتواء نفس العارف للعلم والنور والمحبة، بعد أن شفّت وتمت تصفيتها وتنقيتها من كل شوائبها المادية بألوان العبادات والمجاهدات، فترقّت وسطع فيض نورها على قلوب الحيارى التائهين، ليملأها بهجة وحكمة وحبا ويقينا.

- الإبريق والراووق:

الإبريق[1]	وعاء الخمر	السيف الشديد اللمعان	المرأة الحسناء تظهر جمالها عمدا

الراووق[2]	المصفاة	أن تبيع شيئا لتشتري أحسن منه (الترويق)	صب السائل (إراقة)	المحبة الشديدة (ألقى عليه راووقه)

لم ترد علامة الراووق في شعر أبي مدين، أما علامة الإبريق فقد جاء على ذكرها في شاهد واحد فقط من ديوانه، قال فيه:

أَنَا شَيْخُ الشَّرَابِ سَاقِي الْمِـلَاحْ لَذَّ لِي التَّنْزِيــقْ
اُبْسُطُوا سَجَّادَتِي رَاحًا بِـــرَاحْ قَرِّبُوا الْإِبْرِيــقْ
وَاحْمَدُوا تَعَرْبُدِي فِي الِاصْطِبَاحْ يَا ذَوِي التَّحْقِيقْ[3]

تحيل علامة "الإبريق" في مقطوعة أبي مدين على معنى الإكثار من الشرب، أي على مقدار كبير من الخمرة الإلهية، وهو نصيب الشيوخ والكبار من ذوي التمكين، يعزز هذا الطرح جو اللهو والعربدة الطاغي على المجلس، فلا يعقل أن يعربد الشارب ببضع كؤوس من الشراب، بل بالأباريق يحلو الشرب وبحضورها يلذ التنزيق. زد على ذلك صفة المشيخة التي خلعها الشاعر على نفسه؛ فهو شيخ الحلقة وكبيرهم الذي علمهم الشرب، فحُقَّ له أن يعي قلبُه أباريق من العلم الإلهي، وأن تختزن

(1) - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد العاشر، ص15، مادة "برق".
(2) - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد العاشر، ص131، مادة "روق".
(3) - أبو مدين، الديوان، ص203.

نفسُه كمًّا هائلا من الأسرار الرحمانية التي يسقيها أتباعَه من إبريقه الممتلىء، وهو شيخ الشيوخ، الغوث، مرشد ذوي التحقيق.

أما عفيف الدين، فلم يكثر هو الآخر من توظيف هاتين العلامتين؛ إذ وردت علامة الإبريق في ثلاثة مواضع من الديوان؛ اثنان منها متضمنان لعلامة الراووق، وهما الشاهدان الوحيدان اللذان ظهرت فيهما هذه العلامة، قال العفيف في الشاهد الأول مشيدا بالمريدين السالكين من الندامى:

مَتَى رَكَعَ الْإِبْرِيقُ أَوْ أَذِنَتْ لَهُمْ   دُعَاةُ الْمَثَانِي يَسْجُدُوا وَيُسَلِّمُوا[1]

ويقول في النموذج الثاني واصفا حال الوصول:

وَإِذَا صَبَاحٌ لَاحَ مِنْهُ وَأَذَّنَ الرَّاوُوقُ   وَانْتَبَهَ الْعُيُونُ النُّوَّمُ
صَلَّتْ أَبَارِيقُ الْمُدَامِ وَرَجْعُ الْمَثَانِي   تِلَاوَةُ خَاشِعٍ يَتَرَنَّمُ[2]

وفي الشاهد الثالث مخاطبا الساقي:

أُجْلُ أُخْتَ الشَّقِيقِ لِي بِالشَّقِيقِ   فِي قَمِيصٍ كَالتِّبْرِ أَوْ كَالْعَقِيقِ
وَأَبْهِجِ الْعَيْنَ بِابْتِسَامِ كُــؤُوسٍ   لِتُبْكِيَ الرَّاوُوقَ وَالْإِبْرِيــقِ[3]

ولا يخفى تشخيص الشاعر للإبريق في الشواهد؛ فهو المصلي والراكع والباكي لابتسام الكؤوس؛ فأما صلاته وركوعه، فلأنه شيخ الحلقة وكبير العارفين، يتزعم حلقة الذكر والتلاوة (المثاني=الآيات تُتلى وتُكرر)، ويؤم الحاضرين للصلاة، وأما بكاؤه فهو فيما يبدو كناية عن غزارة الواردات الربانية المتجلية للسالكين، وابتسام الكؤوس، إشارة إلى استعداد السالكين لتلقي المعرفة، وبكاء الإبريق وركوعه تشبيه لصورته الحسية حينما يسكب منه الشراب، فإمالته لينزل السائل في الكأس، شبيهة بهيئة المصلي في وضع الركوع، وانسكاب الشراب بغزارة من فوهته، مثّلها الشاعر ببكاء الإنسان، فما أسعد الندامى ببكاء الإبريق، وتدفق شلالات الحكمة من راووقه. وبهذا، تحيل علامة الإبريق في المدونة على شيخ الحلقة، مخزن الأسرار الربانية والأمين عليها.

أما الراووق، فيشير به الشاعر « إلى العقل الذي للإنسان الكامل؛ فإنه لا يهجم على الإدراك، وصاحبه لا يدرك به وإنما يدرك بنور ربه، ثم يعرض ما أدركه بنور ربه على عقله، وعقله يصفي ذلك من كدر الأغيار ودنس الآثار، فهو الراووق وهو الفاروق».[4] فهذا العقل النوراني (عقل العارف)

---

[1] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص191.
[2] - المصدر نفسه، ص195.
[3] - المصدر نفسه، ص351.
[4] - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص255.

يقدم المعرفة صافية نقية خالصة للسالكين، مثلما يصفي الراووق الخمرة، فلا يترك فيها شائبة تعيبها وتكدر صفوها.

- الدن:

الدن ما عظم من الرواقيد، وهو الخابية الكبيرة، وجمعه دنان؛ وهو عبارة عن آنية من الفخار تطلى من الداخل بالقار، تعتق الخمرة فيها لمدد متفاوتة.[1] وقد برزت هذه العلامة مرة واحدة في نصوص أبي مدين، حيث يقول في إحدى زجلياته:

أُدْخُلِ الْحَانَ وَاشْهَدِ الْمَعــنَى كَيْ تَنَالَ الْأَمَــانْ
وَتَرَانِي بَيْنَ الدِّنَانِ نَفْنَـــى شَاخِصًا لِلْعَيَــانْ
فَقَدْ سَقَانِي سَاقِي الْمُدَامِ حَفْنَة قَبْلَ كَوْنِ الزَّمَانْ[2]

أما في نصوص العفيف، فألفينا هذه العلامة في شاهدين اثنين، يقول في أحدهما:

وَمَنْ نَاوَلَتْهُ الكَأْسَ مَعْشُوقَةُ الْحِمَى يَرَى سِرَّهَا إِنْ يَشْرَبِ الْكَأْسَ وَالدُّنَّا[3]

ويقول في الثاني:

خَمْرَةٌ لَوْ رَأَى الْمَجُوسُ سَنَاهَا لَمْ يُصَلُّوا إِلَّا لِتِلْكَ الدِّنَانِ[4]

الدن بوصفه أكبر أواني الخمرة، يحيل عرفانيا على دلالة الإنسان الكامل وهو الشيخ المرشد، باعتباره أكمل مظهر ومجلى للمقام الأعلى، فالإنسان الكامل «يتكلم بما فيه من علوم تحقيقها عند المريد الصادق، فيشربها منه المريد الصادق، فتفنى كميته وكيفيته فلا يبقى منه غيرها».[5] والدنان في الشواهد السابقة هم الشيوخ الكمّل من أكابر الصوفية.

- الطأس:

الطأس[6]	إناء نحاسي	الحسن والبهاء (الطَّوْس)	القمر والهلال (الطَوْس)

وردت هذه العلامة في المدونة في شاهدين اثنين؛ متموضعين في ديوان أبي مدين، جاء في الأول قوله:

وَزُجَاجِي مَلَا وَطَاسَاتِي دُونَ عِنَبٍ زَبِيبْ[7]

---

[1] - ينظر: سليمان حريتالي، الخمرة وظاهرة انتشار الحانات ومجالس الشرب، ص18.
[2] - أبو مدين، الديوان، ص200- 201.
[3] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص234.
[4] - المصدر نفسه، ص369.
[5] - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص247.
[6] - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد السادس، ص127، مادة "طوس".
[7] - أبو مدين، الديوان، ص197.

أما الشاهد الثاني فقوله:

أَنْتَ تَدْرِي مَنْ يَمْلَا طَاسَاتِي السَّمِيعُ الْمُجِيبْ[1]

يلوح الصوفية بعلامة الطأس على النفس الإنسانية، وقد وظفها أبو مدين في النموذجين بصيغة الجمع، ونسبها لنفسه (طاساتي)، ما يدل على كثرتها ووفرة كمية الخمرة المسكوبة للشيخ خاصة، مع تأكيد الشاعر امتلاء الطاسات عن آخرها (ملا، يملا) هذا من جهة، كما يدل من جهة أخرى على الحظوة والقرب والتنعم؛ إذ اختصه الحق تعالى وحده بهذه المعرفة (الطاسات) مكأفاة له على صبره ومجاهداته، وإيراد الشاعر اسمي الله سبحانه: السميع والمجيب يكرس معنى هذه الحظوة، ويبرز رضى الحبيب وكرمه تجاه عبده؛ حيث لم يخيب سعيه واستجاب لدعواته وصلواته، فملأ قلبه من شرابه الروحاني طاسات مفعمة بالرضى والنور والمحبة.

ج. 5. السماع:

السماع[2]	إدراك الأصوات بالأذن	مجالس الأنس والطرب	ذكر ما مضى	الرقص

لقد وصف شعراء الخمرة الماجنون أجواء تعاطي الخمرة التي أحبوها، كما وصفوا سرف رغباتهم وأهوائهم التي كانوا يمارسونها دون جناح ولا رقيب، بعد أن غمرتهم أجواء الحانات ومجالس الشرب بنشوة طيب النساء، وتثني السقاة والطرب الممراح، وقد يطرحون على القيان ما انتهوا إليه من الأشعار، لتلحن وتغنى في ساعتها، وبذلك تتعاون قرائح الشعراء والنُّظَّام، وحناجر القيان، وألحان المعازف، ودبيب الخمرة، في خلق جو زاخر بالطرب والنشوة والأدب والمتعة، فتتحول تلك المجالس التي تزين بأطواق من الياسمين وأكاليل من الآس والغار وما أشبهها، إلى حلقات يختلط فيها صخب السكارى بشدو المغنيات، ودق الطنابير، وعزف المزامير، وقرع المزاهر والصنوج، وهسهسة تثني الخصور. [3]

وقد اعتاد الصوفية على عقد حلقات للذكر والإنشاد، يجتمع فيها المريدون حول منشد يتغنى بأشعار المحبة فيثير كوامن الشوق في نفوسهم، وهي حلقات غالبا ما تستعمل فيها الموسيقى والآلات، نهى عنها بعض الصوفية (ابن سالم المصري، ابن القيم الجوزية، أبو طالب المكي، عبد القادر الجيلاني...) وتجاوز عنها أغلبهم، ولم يروا فيها بأسا. [4]

[1] – المصدر السابق، ص201.

[2] - ينظر: محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج1، ص981.

[3] - ينظر: سليمان حريتالي، الخمرة وظاهرة انتشار الحانات ومجالس الشرب، ص137.

[4] - ينظر: يوسف زيدان، هامش تحقيق ديوان عفيف الدين التلمساني، ص186.

وحقيقة السماع عند الصوفية أنه «خطاب الحق تعالى لأوليائه على لسان الكائنات»،[1] وقد توسع الصوفية في الكلام عن هذا الخطاب الإلهي الكامن في أصوات المخلوقات، فخصص له السراج الطوسي -على سبيل المثال- بابا كاملا من "اللمع" سماه "كتاب السماع"؛ أسهب من خلاله في الحديث عن معنى السماع، وعن حسن الصوت، وتفاوت المستمعين وطبقاتهم، وعن سماع العامة وسماع الخاصة، وسماع خاصة الخاصة، ومن كره السماع من العلماء...

ويترافق السماع عند الصوفية مع ما يسمى بحالة الوجد؛ فإذا طرقت أسماعهم بعض العبارات الحبلى بالتفجع والشوق والحنين، فإنها تثير في بواطنهم لواعج العشق الإلهي، مخلّفة حالات عارمة من التأثر، فتراهم يبكون ويهتزون ويصيحون ويتمايلون ويرقصون، وقد يغمى عليهم فيطرحون أرضا من شدة وجدهم، ما يعكس حقيقة ما يذوقونه من معان روحية عميقة مستترة خلف ما يسمعون، ويميط اللثام عن كثير من الحقائق الخفية التي تعكس حياتهم الباطنية، المفعمة بالعشق والشوق والمعاناة. [2]

وللسماع أثر في إحداث الأحوال النفسية المتسامية، والمتمثلة في المشاعر الدينية التي تقرب القلوب من الله: كالطمأنينة والقشعريرة والخشية والخوف والشوق والحزن والسرور والوجل ولين القلب.[3] كما يشكل السماع ترويحا للقلوب، وتنفيسا لها من عناء ما يلحقها من صعوبة المجاهدات، ففي السماع «يستجم المريدون من تعب الوقت، ويتنفس أرباب الأحوال مما يطرأ عليهم».[4] كما أنه يمثل أحد أهم أسباب تنزل الرحمات الإلهية على القوم؛ يقول الإمام الغزالي: «ولا يبعد أن يكون السماع سببا لكشف ما لم يكن مكشوفا، فإن الكشف يحصل بأسباب، منها التنبيه، والسماع منبه».[5]

وقد حضرت علامة السماع في ديوان أبي مدين في حوالي خمسة مواضع، ورد اثنان منها في نونيته الخمرية، يقول في الشاهد الأول:

أَدِرْهَا لَنَا صِرْفًا وَدَعْ مَزْجَهَا عَنَّا فَنَحْنُ أُنَاسٌ لَا نَرَى الْمَزْجَ مُذْ كُنَّا

وَغَنِّ لَنَا فَالْوَقْتُ قَدْ طَابَ بِاسْمِهَا وَأَنَّا إِلَيْهَا قَدْ رَحَلْنَا بِهَا عَنَّـــا[6]

يطلب الشاعر من مدير الراح أن يغنّي لمعاشر السالكين على ذكر اسم المحبوبة، أي الحق تعالى، فـ«من عادة الشربة الفاسقين أنهم يشربون على السماع والطرب بأنواع التلاحين، فجرى

[1] – المصدر السابق، ص186.

[2] - ينظر: الأخضر قويدري، السماع الصوفي، مضامينه وأبعاده، مقال منشور على موقع طواسين، على العنوان الإلكتروني: http://tawaseen.com/?p=1935

[3] - ينظر: أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ص770.

[4] - الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص126.

[5] - الغزالي، إحياء علوم الدين، ص293.

[6] - أبو مدين، الديوان، ص164.

(الشاعر) على سنّتهم من قلب أعيان الوجود والكشف عن حقائق الكرم الإلهي والجود».[1] والشطر الثاني إشارة إلى السكر؛ أي غبنا لذة وطربا لما سمعناه عن كل ما سوى الحقيقة. وقد أشار أبو مدين إلى أن ذكر اسم المحبوبة عنده هو من أقوى الأسباب الداعية على الطرب، وهو ما عبر عنه في قوله:

يُحَرِّكُنَا ذِكْرُ الْأَحَادِيثِ عَنْكُمُ ... وَلَوْلَا هَوَاكُمْ فِي الْحَشَى مَا تَحَرَّكْنَا[2]

وقوله في أبيات أخرى من الخمرية:

دَعَا بِاسْمِهَا الْحَادِي وَنَحْنُ عَلَى الْغَضَا ... فَقُلْتُ لَهُ بِاللهِ مِنْ ذِكْرِهَا زِدْنَـــــــا

فَجَادَ إِلَى أَنْ أَهْدَتِ الرَّكْبَ نَشْـــــــوَةٌ ... وَنَحْنُ عَلَى الْأَكْوَارِ مِنْ طَرَبٍ مِلْنَا[3]

«ذكر الحبيب: تذكره بعد نسيان الغفلة عنه وحجاب التباعد منه، وقد يراد بالذكر الذكر باللسان، أو بالقلب والجنان»[4]، وفي الفعل "يحركنا" ما ينم عن تنبه وجدان الشاعر، وتوهج مشاعر المحبة والشوق في قلبه، وتزعزع كيانه ببث ذبدبات اسم المعشوقة والحديث عنها عبر الهواء لتتلقاها أذنه المرهفة، فتهتز لسماعها أوصاله، وتضطرب لأثرها جوارحه.

فكل ما يعتري قلب الواجد من أحوال من أثر السماع، «سببه سر الله تعالى في مناسبة النغمات الموزونة للأرواح، وتسخير الأرواح لها وتأثرها بها، شوقا وفرحا وحزنا وانبساطا وانقباضا. ومعرفة السبب في تأثر الأرواح بالأصوات من دقائق علوم المكاشفات»[5] ، وتفسير ذلك أن «القوم سمعوا الذكر الأول حين خاطبهم بقوله: "أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ"[*]، فكمن ذلك في أسرارهم كما كمن كون ذلك في عقولهم، فلما سمعوا الذكر ظهرت كوامن أسرارهم فانزعجوا، كما ظهرت كوامن عقولهم عند إخبار الحق لهم عن ذلك فصدقوا».[6]

ويبدو أن أثر السماع يتجاوز الإنسان إلى سائر المخلوقات؛ من بهيمة وشجر وطير، يقول:

لَعَمْرُكَ حَتَّى الْعِيسُ لَذَّ لَهَا السُّرَى ... عَجِبْتُ لِشَوْقٍ يَشْمُلُ الرَّكْبَ وَالْبُدْنَا

وَحَتَّى غُصُونُ الْبَانِ مَالَتْ تَرَنُّمًا ... وَغَنَّتْ عَلَيْهِ كُلُّ صَادِحَةٍ لَحْنَـــا[7]

---

[1] - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص245.

[2] - أبو مدين، الديوان، ص161.

[3] - المصدر نفسه، ص169. والأكوار: الرحل بأداته كالسرج وبآلته كالفرس، والبُدُن: ما يركب عليهالمسافر من ناقة أو فرس أو غيره.

[4] - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص245.

[5] - الغزالي، إحياء علوم الدين، ص752.

[*] - الأعراف، من الآية172.

[6] - الكلاباذي، كتاب التعرف لمذهب أهل التصوف، ص126.

[7] - أبو مدين، الديوان، ص169.

ذلك أن التّلذّذ بالأصوات الحسنة أمر فطري في الإنسان، وقد استنتج الصوفية أن المولى عز وجل وضع في الأصوات الطيبة أسرار وأعاجيب، لا تؤثر في الإنسان فحسب، بل حتى في البهائم؛ ومن ذلك أن الجِمال في البوادي إذا عيِيَت وقصُرَت عن السير، يحدو لها الحادي، فتستمتع وتمد أعناقها وتصغي بآذانها نحو الحادي، وتجود في السير، حتى تتزعزع محاملها من شدة سيرها، وربما تلفت أنفسها إذا انقطع عنها حدو الحادي، من ثقل حملها، وسرعة سيرها، بعدما كانت لا تحس بذلك من إصغائها إلى حدو حاديها، واستماعها إلى حسن نغمته وطيب صوته. [1] هذا الاستمتاع والتلذذ الحاصل للمخلوقات من ذكر اسم المحبوب القديم والترنم بصفاته، أثار إعجاب الشاعر فأبدى ابتهاجه به في البيت الأول، ليكتمل جو البهجة والطرب بتراقص أغصان البان وتمايلها، على شدو الحمائم وترجيعها الألحان الشجية في حسن المولى وبهاه.

ويسترسل الشاعر في قصيدة أخرى في وصف هذا التناغم الكوني، والشدو الجماعي للكائنات مسبحة عظمة المولى وجلاله، ويربطه بالخمرة والسكر، فيقول:

وَالْكَأْسُ تَرْقُصُ وَالْعُقَارُ تَشَعْشَعَتْ   وَالْجَوُّ يَضْحَكُ وَالْحَبِيبُ يُـــزَارُ
وَالْعُودُ لِلْغِيدِ الْحِسَانِ مُـــــجَاوِبٌ   وَالطَّارُ أَخْفَى صَوْتَهُ الْمِزْمَارُ[2]

ليتدارك رافعا اللبس الذي قد يحصل من فهم الأبيات على ظاهرها، مبرئا بذلك الصوفية مما يُتهمون به من حب المجون واللهو والمعازف، فقال:

لَا تَحْسَبِ الزُّمُرَ الْحَرَامَ مُرَادَنَا   مِزْمَارُنَا التَّسْبِيحُ وَالْأَذْكَارُ
وَشَرَابُنَا مِنْ لُطْفِهِ وَغِنَـــــاؤُنَا   نِعْمَ الْحَبِيبُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ
وَالْعُودُ عَادَاتُ الْجَمِيلِ وَكَأْسُهَا   كَأْسُ الْكِيَاسَةِ وَالْعُقَارُ وَقَارُ[3]

إن اعتراض أهل الظاهر على الصوفية لا ينقطع أبدا؛ فكأنه «سُنَة ماضية، وخصوصا في السماع والرقص، وهم معذورون، لأنهم لا يشاهدون إلا ذواتا ترقص وتشطح، ولا يدرون ما في باطنها من المواجيد والأفراح، فيحملون ذلك على خفة العقل والطيش». [4]

ويظهر من الشاهد أن سماع أبي مدين لم يكن فيه شيء من المعازف أو الآلات الموسيقية بأنواعها، فلا تسمع في المجلس إلا أنواع الذكر والتسبيح، أو أشعار تُؤَدى بأصوات طيبة وألحان

---

[1] - ينظر: السراج الطوسي، اللمع، ص340.

[2] - أبو مدين، الديوان، ص116. والطار من الآلات الموسيقية النقرية كالطبل.

[3] - المصدر نفسه، ص116.

[4] - أحمد بن محمد بن عجيبة الحسني، الفتوحات الإلهية في شرح المباحث الأصلية، تح: عبد الرحمن حسن محمود، عالم الفكر، د ط، دت، ص201.

موزونة، يتغنى فيها منشدوها بصفات جمال الحق تعالى وجلاله وكماله، وأنه لا مكان فيه للخمرة الحسية وكؤوسها المحرمة، بل شراب المحبة واللطف الإلهي، فلا عربدة ولا فسوق بل كياسةٌ وصفاءٌ وتقًى ووقار.

فكيف يلومه العاذلون على وجده، ولم يحترقوا بعشق الله تعالى، ولا ذاقوا لذة قربه أو انبهروا بنور كشفه، ولا فهموا حقيقة شرابه القدسي وسكروا به، "فأنى تطيق كنهَ نور الشمس أبصارُ الخفافيش"[1]:

فَقُلْ لِلَّذِي يَنْهَى عَنِ الْوَجْدِ أَهْلَــــهُ إِذَا لَمْ تَذُقْ مَعْنَى شَرَابِ الْهَوَى دَعْنَا
إذا لَمْ تَذُقْ مَا ذَاقَتِ النَّاسُ فِي الْهَوَى فَبِاللَّهِ يَا خَالِي الْحَشَا لَا تُعَنِّفْــنَا[2]

وما أروع رد الغزالي على الجاحدين ممن حُرِمُوا لذة السماع فأنكروه، حيث قال: «والبليد الجامد القاسي القلب المحروم عن لذة السماع، يتعجب من اِلْتذاذ المستمع ووجده، واضطراب حاله وتغير لونه، تعجب البهيمة من لذة اللوزينج... وتعجب الصبي من لذة الرئاسة واتساع أسباب الجاه، وتعجب الجاهل من لذة معرفة الله تعالى، ومعرفة جلاله وعظمته وعجائب صنعه، ولكل ذلك سبب واحد وهو أن اللذة نوع إدراك، والإدراك يستدعي مدرِكا ويستعي قوة مدرِكة، فمن لم تكمل قوة إدراكه لم يُتَصور منه التلذذ، فكيف يدرك لذة الطعوم من فقد الذوق؟ وكيف يدرك لذة الألحان من فقد السمع؟ ولذة المعقولات من فقد العقل؟ وكذلك ذوق السماع بالقلب، بعد وصول الصوت إلى السمع يدرك بحاسة باطنة في القلب، فمن فقدها عدم لا محالة لذته».[3] فليس لمن حرم هذا الإدراك وهذه اللذة إلا التسليم بجهله، فينتهي عن اتهاماته الباطلة، ويخلّي بين العارفين وبين مواجيدهم في عالمهم الأسنى:

وَسَلِّمْ لَنَا فِيمَا ادَّعَيْـــنَا لِأَنَّـــنَا إِذَا غَلَبَتْ أَشْوَاقُنَا رُبَّمَا صِحْـــنَا
وَتَهْتَزُّ عِنْدَ الْاِسْتِـمَاعِ قُلُوبُــــنَا وَإِنْ لَمْ نُطِقْ حَمْلَ التَّوَاجُدِ بَوَّحْـنَا
إِذَا اهْتَزَّتِ الْأَرْوَاحُ شَوْقًا إِلَى اللِّقَا تَرَقَّصَتِ الْأَشْبَاحُ يَا جَاهِلَ الْمَعْنَى[4]

لاحظ معي تكرار الشاعر للفعل اهتز في الأبيات أعلاه (تهتز القلوب، اهتزت الأرواح)، وذلك للتأكيد على دلالته التي تحيل على الاضطراب والرجفان، الناجم عن تحريك ما هو راسب كامن في الباطن بفعل السماع، ذلك أن السماع «لا يجعل في القلب ما ليس فيه، ولكن يحرك ما هو فيه»[5]،

(1) - الغزالي، إحياء علوم الدين، ص752.
(2) - أبو مدين، الديوان، 161.
(3) - الغزالي، إحياء علوم الدين، ص752.
(4) - أبو مدين، الديوان، ص162.
(5) - الغزالي، إحياء علوم الدين، ص747.

لذلك قيل: «مثل السماع مثل الغيث إذا وقع على الأرض المجدبة فتصبح مخضرة، كذلك القلوب الزكية تظهر مكنون فوائدها عند السماع، وقيل: يحرك ما ينطوي عليه القلب من السرور والحزن، والرجاء والشوق، فربما يخرجه إلى البكاء، وربما يخرجه إلى الطرب».[1]

وقد عبر ابن الفارض في تائيته الكبرى عما يعتريه عند السماع من أحوال، فقال:

وَيُحْضِرُنِي فِي الْجَمْعِ مَنْ بِاسْمِهَا شَــدَا فَأَشْهَدُهَا عِنْدَ السَمَاعِ بِجُمْلَــتِي

فَيَنْحُو سَمَاءَ النَّفْخِ رُوحِي وَمَظْهَرِي الــ مُسَوَّى بِهَا، يَحْنُو لِأَتْرَابِ تُرْبَتِي[2]

وذلك أن روحه تذكرت عالمها الأول فاشتاقت إليه، وحنت إلى الخطاب الأزلي الذي استقر في وجدانها قبل بدأ الخلق:

وَمَا ذَاكَ إِلَّا أَنَّ نَفْسِي تَذَكَّــرَتْ حَقِيقَتَهَا مِنْ نَفْسِهَا حِينَ أَوْحَتِ

فَحَنَّتْ لِتَجْرِيدِ الْخِطَابِ بِبَرْزَخِ الــ تُّرَابِ وَكُلٌّ آخِذٌ بِأَزِمَّتِــي[3]

إن «في نفس الآدمي مناسبة مع العالم الأعلى، واللذات التي وعد بها في سدرة المنتهى والفراديس العلا، إلا أنه لم يتخيل من هذه الأمور إلا الصفات والأسماء، فالسماع يحرك منه الشوق، والجهل المفرط والاشتغال بالدنيا قد أنساه نفسه، وأنساه ربه وأنساه مستقره، الذي إليه حنينه واشتياقه بالطبع، فيتقاضاه قلبه أمرا ليس يدري ماهو، فيدهش ويتحير ويضطرب ويكون كالمختنق الذي لا يعرف طريق الخلاص، فهذا وأمثاله من الأحوال التي لا يدرك تمام حقائقها، ولا يمكن المتصف بها أن يعبر عنها».[4]

فإذن بداية الأمر تكون بالسماع، ويثمر السماع حالة في القلب هي الوجد، ينتج عنها تحريك الجسم والأطراف وانتفاضها، إما بحركات عشوائية مضطربة، أو موزونة في شكل رقص، وهو نفس ما عبر عنه أبو مدين في النموذج أعلاه، فإن هجوم الواردات على قلب الصوفي من أثر تحريك هاجس الشوق بالسماع، يخلف حالة من الصعق والذهول والاضطراب، قد تغلب على الصوفي فتفوق قدرته على التحمل فينتفض ويصيح (ربما صحنا)، وربما باح العارف من غلبة وجده بعبارات غير واضحة ولا مقبولة في ظاهرها (بوحنا)، وقد تتضمن معنى الإلحاد والتعدي على حدود الله، فيسمى ذلك بالشطح.

ثم يضرب لعاذله مثلا على اهتزاز الأرواح شوقا للقاء الأحبة بفعل السماع، فيقول:

---

(1) - ابن عجيبة، الفتوحات الإلهية، ص184.

(2) - القاشاني، كشف الوجوه الغر، ص164.

(3) - المرجع نفسه، ص166.

(4) - الغزالي، إحياء علوم الدين، ص769.

أَمَا تَنْظُرُ الطَّيْرَ الْمُقَفَّصَ يَا فــــتَى إِذَا ذَكَرَ الْأَوْطَانَ حَنَّ إِلَى الْمَغْـــــــنَى
يُفَرِّجُ بِالتَّغْرِيــــــــــدِ مَا بِفُــــؤَادِهِ فَتَضْطَرِبُ الْأَعْضَاءُ فِي الْحِسِّ وَالْمَعْنَى
وَيَرْقُصُ فِي الْأَقْفَاصِ مِنْ فَرْطِ وَجْدِهِ فَتَهْتَزُّ أَرْبَابُ الْعُـــــقُولِ إِذَا غَــــنَّى
كَذَلِكَ أَرْوَاحُ الْمُحِبِّيـــــنَ يَا فَــــتَى تُهَزِّزُهَا الْأَشْوَاقُ لِلْعَــالَــمِ الْأَسْــنَى[1]

فليس أدل على أن التأثر بالسماع - بالطرب والبوح وحركة الأعضاء- أمر فطري في الكائنات، من صورة العصفور المقفص المحروم من الحرية، المبعد عن أرضه ومغناه، فإن هو تذكر موطنه الذي أبعد عنه كرها، حن وانتفض مصفقا بجناحيه من شدة وجده، وما تغريده الشجي الذي تطرب له آذان الذواقة (أرباب العقول)، إلا تنفيس عن المرجل الثائر المضطرب في باطنه من شدة شوقه. فكذلك حال العارف، فالأرواح التي تعاني غربة الأوطان في حنين دائم للأصل، يتحرك وجدها وشوقها بمجرد سماعها أصوات وكلمات وألحان متناغمة، تعيد إليها ذكريات جذورها ورائحة أراضيها، فلا تملك من أمرها سوى الاضطراب والتخبط والبوح.

يلوح الصوفية بالطير إلى الروح، وعند السماع، يهم طائر روح العارف أن يطير إلى عشه الأزلي، ويفارق النفس والقالب، ويرجع إلى وطنه المألوف[2]، عالم المثل والمطلق، لكن سجن الجسد يشد الواجد إلى أسفل، فيضطرب ويتخبط ويكاد الوجد ينزع روحه، من أثر التجاذب الكبير بين ماهو أرضي مادي، وماهو سماوي علوي، ويمزقه الصراع بين قوتي الجذب، كالطير المأسور المشتاق للتحليق، فكلاهما مكروب مسلوب الحرية، فرقص الصوفي في وجده شوقا لحضرة المحبوب، يماثل رفرفة الطير وانتفاضه في أسره، رغبة في التحرر والانفلات من قيده، فكلاهما (العارف والطائر) مخلوق سماوي حر، ينتمي إلى العلو، ويأبى الأسر، لذلك كانت صورة رفرفة الطائر وتغريده أقرب إلى ما يعانيه الصوفي في حال الوجد.

وقد أعطى ابن الفارض مثالا آخر جريا بذلك على سنّة أبي مدين، في الرد على المنكرين المستهزئين بوجد الصوفية، مدللا به على أن الوجد حالة طبيعية تولد مع الإنسان، فهو مجبول عليه ولا حول له في ذلك ولا حيلة، فقال:

وَيُنْبِئُكَ عَنْ شَأْنِي الْوَلِيدُ إِذَا نَــشَا بَلِيدًا بِإِلْهَامٍ كَوَحْيٍ وَفِطْنَـــــةِ
إِذْ أَنَّ مِنْ شَدِّ الْقِمَاطِ وَحَنَّ فِـــي نَشَاطٍ إِلَى تَفْرِيجِ إِفْرَاطِ كَرْبَةِ
يَنَاغِي فَيُلْغِي كَلَّ كُلِّ إِصَابَـــــةٍ وَيُصْغِي لِمَنْ نَاقَاهُ كَالْمُتَنَصِّتِ

(1) - أبو مدين، الديوان، ص162.

(2) - ينظر: القاشاني، كشف الوجوه الغر، ص168.

وَيُنْسِيهِ مُرَّ الْخَطْبِ حُلْوُ خِطَابِهِ وَيُذْكِرُهُ نَجْوَى عُهُودٍ قَدِيمَــةِ
وَيُعْرِبُ عَنْ حَالِ السَّمَاعِ بِحَالِهِ فَيُثْبِتُ لِلرَّقْصِ انْتِفَاءَ النَّقِيصَةِ
إذا هَامَ شَوْقًا بِالْمُنَاغِي وَهَمَّ أَنْ يَطِيرَ إِلَى أَوْطَانِـــهِ الْأَوَّلِيَّةِ
وَيَسْكُنُ بِالتَّحْرِيكِ وَهُوَ بِمَهْــدِهِ إذا مَا لَهُ أَيْدِي مُرَبِّيهِ هَزَّتِ[1]

فاستئناس الصبي بالأصوات الشجية وطربه لسماعها، ليس إلا وجدا نابعا من حنينه لموطنه الروحاني الذي ينتمي إليه، ذلك أن حلاوة خطاب المناغي وشدوه، تذكّر الصبي «مسامرة روحه مع محبوبه، إذ أخذ عليه العهود القديمة، فبقيت حلاوة ذلك الخطاب في مسامع أرواح بني آدم، فلا جرم أنهم إذا سمعوا طيبا، تذكروا حلاوة ذلك الخطاب، فتظهر منهم الحركات الغير المعتادة شوقا وطربا»[2]، فأثبت ابن الفارض بذلك صحة حال سماع الواجدين ورقصهم، بدليل طرب الصبي ورقصه وهو المشهود له بالبراءة والفطرة ونقاء السريرة، وبعده عن الرياء والشهوة والنفاق، وبذلك، كيف يعقل أن نطلب من الصوفي التزام الصبر حين سماعه، وكبت انفعالاته وضبط نفسه، وهو مقهور لا يملك رد ما به، يقول أبو مدين مستغربا الأمر:

أَتُلْزِمُهَا بِالصَّبْرِ وَهِيَ مَشُوقَةٌ وَهَلْ يَسْتَطِيعُ الصَّبْرَ مَنْ شَاهَدَ الْمَعْنَى
وَفِي السِّرِّ أَسْرَارٌ دِقَاقٌ لَطِيفَةٌ تُرَاقُ دِمَانَا جَهْرَةً إِنْ بِـــــــهَا بُحْنَا[3]

جاء في كتاب التعرف: «وطائفة سمعت النغمة وهي قوت الروح، فإذا ظفر الروح بقُوتِه أشرف على مقامه، وأعرض عن تدبير الجسم، فظهر عند ذلك من المستمع الاضطراب والحركة».[4] فالمستفاد من قوله أن الروح تعرض عن تدبير الجسم، أنها تصبح جامحة لا سلطة للعقل عليها، فلا يتحكم العارف في حركاته وانفعالاته، ولا يستطيع كبح جماح الروح بعد أن أفلتت من رباطها، يقول القاشاني: «كذلك يفرج الشاوي كربة المحبوس في وثاق النفس، فيلغي به كل هم أصابه، ويميل بسمعه نحو الاستماع، وتنسيه حلاوة خطابه مرارة كربه الحادث من تنازع الروح والنفس».[5]

و"المعنى": هي أسرار الذات اللطيفة القائمة بالأشياء، فقد سرت المعاني في الأواني سريان الماء في الثلج، فالمعنى رقيقة لطيفة لا تدرك إلا بتحسسها في قوالب الكائنات، فلا يُرَى الحق تعالى إلا بواسطة التجليات... فأسرار المعاني رياض العارفين، لأنها محل نزهة أرواحهم، ولذلك قال السكندري

(1) - المرجع السابق، ص166.
(2) - المرجع نفسه، ص167 بتصرف.
(3) - أبو مدين، الديوان، ص162.
(4) - الكلاباذي، كتاب التعرف، ص127.
(5) - القاشاني، كشف الوجوه الغر، ص167. وجدت لفظة "الشاوي" في مراجع قديمة عن التصوف بمعنى المنشد.

في إحدى حكمه: "الكون كله ظلمة، وإنما أناره ظهور الحق فيه، فمن رأى الكون ولم يشهده فيه أو عنده أو قبله أو بعده، فقد أعوزه وجود الأنوار، وحجبت عنه شموس المعارف بسحب الآثار".[1] فمشاهدة المعاني في الشاهد تعني التملي في تجليات جمال وجلال الحق تعالى في الكائنات.

أما لفظ "السر"، فيطلق على «الأمر الخفي الذي لا يدرك، فلذلك قالوا في حق الخمرة الأزلية والمعاني القديمة: أسرارا؛ وسموا أيضا الأرواح بعد التصفية أسرارا؛ لأنها لما تصفت رجعت لأصلها، وهي قطعة من السر الجبروتي القديم، أما السرائر فهي الضمائر. [2] والسر محل تجليات الأسرار الجبروتية، وهو غير النفس والروح؛ فالنفس للعوام أهل عالم الملك، والروح للخواص أهل عالم الملكوت، والسر لخواص الخواص أهل عالم الجبروت، وكلها واحد إنما تختلف التسمية باختلاف التصفية. [3]

فالمقصود بالسر في الشاهد هو باطن العارف وسريرته، أما الأسرار فهي معاني اللطائف الربانية المتضمنة في شراب الخمرة الأزلية، ذلك أن حاصل الوجد هو زيادة الخمرة، قال ابن عجيبة في الفتوحات الإلهية: «الفقير إذا حصل له الفناء في الذات، وعرف كيف يسمع، فالسماع في حقه مطلوب، لما فيه من زيادة الخمرة، فإن النفس لما ماتت لا تميل إلا إلى الحضرة، ولا تسمع إلا منها».[4]

فحصيلة الوجد ترجع إلى « مكاشفات وإلى حالات؛ ينقسم كل واحد منهما إلى ما يمكن التعبير عنه عند الإفاقة منه، وإلى ما لا تمكن العبارة عنه أصلا»[5]؛ فالذي يمكن التعبير عنه أشار إليه الشاعر في نموذج سابق بقوله: "وإن لم نطق نطق حمل التواجد بوّحنا"، أما الصنف الثاني الذي لا يسع الصوفي البوح به، فهو الذي أشار إليه في الشاهد أعلاه بقوله: "وفي السر أسرار... تراق دمانا جهرة إن بها بحنا"، فتبقى طي الكتمان مخبوءة مصونة عن الأغيار.

وحينما يشتد وجد العارف، ويبلغ به السكر مداه، يغيب عن ذاته وعن الخلق بالحق، فلا يشهد غير ذاته تعالى، يقول أبو مدين عن حال فنائه وعلاقتها بالسماع:

يَا أَنَا مَنْ هُــو أَنَا حَــيٌّ أَنَا هِمْتُ فِي سُكْرِي
سَمِّعُونِي طَيْبَ أَلْحَانِ الْغِــنَا فَعَسَى نَــــدْرِي

---

[1] - ابن عجيبة، معراج التشوف، ص61-62 بتصرف.
[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص74.
[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص51.
[4] - ابن عجيبة، الفتوحات الإلهية، ص374.
[5] - الغزالي، إحياء علوم الدين، ص768.

كَيْ نَفِيقَ يَا فُقَرَا مِنْ سُكْرَتِي نَقِّرُوا فِي الْعُودْ[1]

المستفاد من الأبيات أن سماع الذكر باعث على الوجد، وهو باعث في ذات الوقت على الصحو والإفاقة من السكر أيضا؛ فبه يلج العارف إلى الحضرة، وبه يخرج ممتلئا بأنوار ربه القدسية، ومن قبيل ذلك قصة أبي القاسم الجنيد التي رواها الغزالي في الإحياء والتي نصها: «قال الجنيد: دخلت على سريّ السقطي فرأيت بين يديه رجلا قد غشي عليه، فقال لي: هذا رجل قد سمع آية من القرآن فغشي عليه، فقلت: اقرأوا عليه تلك الآية بعينها، فقُرِئَت فأفاق، فقال: من أين قلت هذا؟ فقلت: رأيت يعقوب عليه السلام كان عماه من أجل مخلوق، فبمخلوق أبصر، ولو كان عماه من أجل الحق ما أبصر بمخلوق، فاستحسن ذلك»[2]، ويوافق ذلك قول الأعشى:

وَكَأْسٍ شَرِبْتُ عَلَى لَذَّةٍ وَأُخْرَى تَدَاوَيْتُ مِنْهَا بِهَا[3]

لذلك يناشد أبو مدين ندماه من السالكين العارفين أن يزيدوا من ذكرهم وتسبيحهم للمحبوب الأعلى (سمّعوني طيب ألحان الغنا، نقّروا في العود)، لزيادة تدفق الكشوفات والانوار الربانية (الخمرة)، فيقوى السكر وترتفع حدة التوتر، إلى أن تفضي في الأخير إلى الانفراج بالصحو الذي قد يصحبه شطح في بعض الحالات. فالوجد يوجب استغراق العبد، وكلما قوي التحقق بأسرار الحقائق والتوحيد، قوي الوجد واشتد [4]، جاء في الرسالة القشيرية أن مرجع السكر «إلى فناء الرسوم في شهود الحي القيوم، والغيبة عن الأثر في شهود المؤثر، ويسمى أيضا فناء»،[5] وهو ما عبر عنه أبو مدين في البيت الأول من الشاهد.

فإذا رجع العارف «إلى شهود الأثر وقيامها بالله، وأنها نور من أنوار الله، فهو الصحو... واعلم أن الصحو على قدر السكر؛ فكل من كان سكره بحق، كان صحوه بحق».[6] والأرجح أن هذه الدرجة العالية من السكر، هي التي يصبو الشاعر إلى بلوغها، بزيادة وتيرة السماع، فيسكر بحق حتى يصحو بحق.

إن دلالة السماع في شعر أبي مدين تتجسد في تنبيه وتشويق عاشق الله تعالى بذكره سبحانه إلى لقائه، فهو جسر لدخول الحضرة الإلهية، والتملي بأنوار الكشوفات الربانية، وهو ذكر وتسبيح، وإنشاد

---

[1] - أبو مدين، الديوان، ص203.

[2] - الغزالي، إحياء علوم الدين، ص771.

[3] - المرجع نفسه، ص771. (البيت للأعشى الأكبر ميمون بن قيس).

[4] - ينظر: أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص65.

[5] - المرجع نفسه، ص66.

[6] - المرجع نفسه، ص66.

لأشعار تتغنى بالمحبوب الأوحد، دونما حضور لآلات الطرب والمعازف، وهو في حقيقته خطاب الحق تعالى لأبي مدين، ليثير في باطنه نفحات العهد القديم، كما يمثل ذكر الصوفية وإنشادهم أشعار العشق الإلهي صوتا يتظافر مع ترنيمات سائر المخلوقات، لينشدوا بتناغم معزوفة العشق القديم، التي تحكي قصة الانجذاب الكوني الشامل نحو النور الإلهي، وتجسد بعذوبة حنين الكائنات الفطري إلى وطنها الأول. وبهذا، تغدو روح الصوفي في عروجها طائرا مغتربا يتوق للحرية، ويجاهد باستماتة لكسر قيد الجسد، والتحليق عاليا في أجواء المطلق. ويترافق ذكر السماع في شعر أبي مدين مع طلب الزيادة فيه، والإلحاح عليه، لما في ذلك من تعزيز للسكر، وزيادة في الكشوفات، وحث لأحاسيس الشاعر للعودة إلى الواقع وإدراك السوى، ليبلغ مرحلة الصحو بروح مفعمة بالرضا مشرقة بالنور.

أما العفيف فقد أشار إلى علامة السماع في ما يقارب العشرة مواضع من ديوانه، كشف فيها عن تمتعه بأذن ذواقة، وحس مرهف، وطبع رقيق، وروح شاعرية ملهمة، كما برز السماع في قصائده كجزء مهم ومكمل لطقوس الشرب والسكر العرفاني، ونوعا من المتع النفيسة التي ينبغي انتهازها والانكباب عليها، يقول:

يَا أَبَا الْخَيْرِ قُمْ لَكَ الْخَيْرُ فَأَطْرِبْ   مَسْمَعَ الْفَقْرِ بِذَاكَ الْغِنَاء[1]

ويقول مرغبا في السماع، داعيا إلى تعاطيه وجني ثماره الطيبة:

وَكَمْ لَيْلَةٍ قَدْ مِتُّ سُكْرًا بِكَأْسِـــهِ   وَلَيْسَ سِوَى الْأَوْتَارِ عِنْدِي صَوَارِخُ
فَقُمْ تَنْتَهِزْ فِيهِ التَّصَابِي وَالصِّبَا   فَقَدْ أَمَرَتْ بِالْاِنْتِـــــهَازِ الْمَشَايِــخُ[2]

المراد بأبي الخير في النموذج الأول «منشد الأشعار في مجالس السماع الصوفي، فهو الذي تهيم الأرواح في سماء معاني ألفاظه، التي تحدو الأرواح إلى بلاد الأفراح»[3]، أما مسمع الفقر فيقصد به مسامع أهل الطريق. والملاحظ من خلال الشاهدين أن العفيف قد عبر عن السماع بلفظتي: الغناء والأوتار، وربطه بحصول الطرب والمتعة والسكر لدى السامع، وفي ذلك إشارة إلى حال الوجد؛ أي أن الشاعر يدعو منشد الحلقة (في الشاهد الأول) أو مريده (في الشاهد الثاني)، إلى الذكر وإنشاد الأشعار استجلابا لحال الوجد، ثم السكر، ومن ثم الفناء. فيغدو السماع بذلك طقسا مستحبا، ونوعا من

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص84.
(2) - المصدر نفسه، تح: العربي دحو، ص330.
(3) - يوسف زيدان، هامش تح ديوان عفيف الدين التلمساني، ص84.

العبادات التي تستجلب بها الأحوال الشريفة، فهو «رياضة عملية بقصد ترقيق القلب وتهيئته، بإثارة نار الوجد، وتذكية نار الحب والشوق لله تعالى».[1]

وقد أكد العفيف، هو الآخر، على أن ذكر اسم المحبوب المطلق هو من أقوى دواعي الوجد والشوق لديه، فقد قيل: "السماع نداء، والوجد قصد"[2]، أي إجابة لذاك النداء، نداء المحبوب القديم لمحبيه، لهتك الأستار، و كشف الأسرار، وتجلي الأنوار، فأي شوق أقوى من شوق العارف إلى الفناء في الحق، والذوبان في حضرته وفيوضاته، يقول:

فَغَنِّ لِي إنْ سَقَيْتَ يَا أَمَلِي بِاسْمِ الَّتِي بِي عَلَيَّ تَحْتَجِبُ[3]

لقد قرن بين فعل السقي والغناء، وجعل ذكر اسم الحبيب الحقيقي والحديث عنه «مما يُتغنى به ويفيد سماعه الطرب واللذة، وذلك دليل على أنه من أنفس ما يلقى على الأسماع، ويفيد لذة السماع».[4] فقد أشار إلى الحق تعالى بضمير المؤنث الغائب "هي"، أي غن لي كي أفرح وأطرب باسم اَلْهِيَ التي احتجبت عليّ بي، أي بالجسد المادي وشهواته التي كلما قويت، كلما أبعدت صاحبها عن خالقه، وحرمته من شهود أنواره بحجبها المعتمة، ولمحقق الديوان يوسف زيدان رؤية أخرى لمعنى الاحتجاب هنا، أشار إليها في هامش تعليقه على البيت، فقال: «في إحدى المشاهدات الذوقية التي يراها الصوفي بعين قلبه، يتحقق الإنسان بتجليات الله في الكون، ويعرف أن كل مظاهر الوجود، إنما هي حقائق للتجلي الإلهي المحجوب بالكثرة الظاهرة للأشياء، فتكون الذات الإلهية - كما يقول التلمساني هنا- قد احتجبت به عنه».[5]

واقتران ذكر اسم المحبوبة في السماع، بمعنى الاحتجاب أو التجلي في الشاهد، لم يأت اعتباطا، بل يكشف عن صلة وثيقة بين الدلالتين؛ فحينما يحرك سماع اسم المعشوقة شوق المستمع، يجد نفسه في حال الوجد بين طرفين متناقضين؛ «بين استتار وتجل؛ فالاستتار يوجب التلهيب، والتجلي يورث الترويح، والاستتار يتولد منه حركات المريدين، وهو محل الضعف والعجز، والتجلي يتولد منه سكون الواصلين، وهو محل الاستقامة والتمكين، وذلك صفة الحضرة ليس فيها إلا الذبول تحت موارد الهيبة».[6] سئل أحدهم عن وجود الصوفية عند السماع، فقال: «يشهدون المعاني التي تعزب عن

---

[1] - كوكب عامر، السماع عند الصوفية، خاصة الغزالي، شركة إخوان رزبق، مصر، 1988، ص24.

[2] - أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، 550.

[3] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص96.

[4] - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج1، ص309.

[5] - يوسف زيدان، هامش تحقيق ديوان عفيف الدين التلمساني، ص96.

[6] - أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص550.

غيرهم، فتشير إليهم: إلى.. إلى.. فيتنعمون بذلك من الفرح، ثم يقطع الحجاب، فيعود ذلك الفرح بكاء، فمنهم من يخرق ثيابه، ومنهم من يصيح، ومنهم من يبكي، كل إنسان على قدره».[1]

فتتجاذب الصوفي، في خضم هذه التجربة، مشاعر السرور والرضا والطمأنينة والتمكين الناتجة عن شهود التجليات الربانية، من جهة، ومشاعر العجز والقهر والحزن والتحرق شوقا للفناء الناتجة عن الاحتجاب، من جهة أخرى، الأمر الذي يفسر انفعال العارف وتوتره الشديد في حال الوجد. إذ يوقظ ذكر اسم الحق كوامن الشوق في روح السامع، الذي يترجمه على شكل هاتف يدعوه للارتقاء، ويشوقه لاكتشاف ما في عالم الغيب من حقائق، فيشعر العبد «أن ثمة نار عطش تشتعل في جوفه، عطش إلى الفناء في حضن الألوهية، ومن هنا قيل إن الوجد... شعلة متأججة من نار العطش، تستفيق لها الروح بلمع نور أزلي وشهود رفعي»[2]، وهذا ما يعرف بالوارد الإلهي، أو داعي المناجاة بالسر، وهو أشبه بنداء إلهي داخلي، يحدو الصوفي إلى الغياب عن نفسه وعن السوى والفناء في حضرة العلو.

وقد سئل بعضهم عن السماع فقال: «بروق تلمع ثم تخمد، وأنوار تبدو ثم تخفى، ما أحلاها لو بقيت مع صاحبها طرفة عين»[3]، فالعارف في وجده في لهاث مستمر، يلاحق بروق الواردات التي تلوح له من عالم القدس، وتبشره بقرب الطريق، فيزداد لهيب شوقه، وتتوالى البوارق، ويكاد ينفذ صبره، فيشتد قلقه، وتضيق أنفاسه، ويزداد وجده عنفا، حتى إذا تحقق فناؤه عن الخلق، وتلاشى في حضرة الحق، واشتد سكره بخمرة العشق والكشوفات، باح من شدة قهره ببعض ما كشف له من أسرار، يقول العفيف في ذلك:

وَمَا صَرَّحَ الْعُشَّاقُ جَهْلًا وَإِنَّمَا إذا شَرِبَ الْمُشْتَاقُ مِنْ طَرَبٍ غَنَّى[4]

سَكِرَ الصَّبُّ مِنْ هَوَاهُ فَغَـنَّى وَدَعَاهُ الْغَرَامُ شَـوْقًا فَحَـنَّا[5]

من خلال تأملنا في الشاهدين، يمكن القول أن الغناء أوالسماع قد يحمل دلالة الشطح في بعض شعر العفيف، إذ نعت بوح العارف، وتصريحه بعبارات مستغربة من فرط سكره: بالغناء، والغناء ذو صلة وثيقة بالشطح؛ ذلك أن الشطح من الناحية اللغوية معناه الحركة[6]، والرقص حركة ناتجة عن

---

(1) – المرجع السابق، ص550.

(2) - عبد الرحمن بدوي، شطحات الصوفية، وكالة المطبوعات، الكويت، د ط، د ت، ج1 (أبو يزيد البسطامي)، ص12- 13.

(3) - أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص558.

(4) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص234.

(5) - المصدر نفسه، تح: الكيالي، ص123.

(6) - عبد الرحمن بدوي، شطحات الصوفية، ج1 ص11.

استلذاذ الألحان والطرب لسماعها، فيربط الرقص بذلك بين الغناء والشطح، وبناء عليه، فقد يغني الصوفي لاستجلاب الوجد، كما قد يغني تحت وطأة الوجد، وكل ذلك بحضور الخمرة صاحبة الجلالة، وبسببها، ولأجلها، فهي عروس المجلس، ولأجلها أقيم، وبسببها هام الندامى سكرا وشوقا ووجدا وشطحا.

ويبدو أن تجلي علامة الغناء بدلالة الشطح والبوح، ليس قصرا على شعر العفيف وحده؛ فقد ورد في مقدمة كتاب "شطحات الصوفية" لعبد الرحمن بدوي، أبيات من قصيدة لعز الدين المقدسي (ت660هـ)، جاء فيها:

أَبَاحَتْ دَمِي إِذْ بَاحَ قَلْبِي بِحُبِّـــــهَا وَحَلَّ لَهَا فِي حُكْمِهَا مَا اسْتَحَلَّـــــتِ
وَمَا كُنْتُ مِمَّنْ يُظْهِرُ السِّرَّ إِنَّـــــمَا عَرُوسُ هَوَاهَا فِي ضَمِيرِي تَجَلَّـــتِ
فَأَلْقَتْ عَلَى سِرِّي أَشِعَّةَ نُـــــورِهَا فَلَاحَتْ لِجُلَّاسِــي خَفَايَــا طَوِيَّتِــــي
فَإِنْ كُنْتُ فِي سُكْرِي شَطَحْتُ فَإِنَّنِي حَكَمْتُ بِتَمْزِيقِ الْفُــؤَادِ الْمُفَتَّــــتِ
وَمِنْ عَجَبٍ أَنَّ الَّذِيــنَ أُحِبُّهُـــــمْ وَقَدْ أَعْلَقُوا أَيْدِي الْهَــــوَى بِأَعِنَّـــةِ
سَقَوْنِي وَقَالُوا لَا تُغَنِّ وَلَوْ سَقَــوْا جِبَالَ حُنَيْنٍ مَا سَقَوْنِــــي لَغَنَّــتِ[1]

ذاك هو مأزق الصوفي، وذاك عذابه، «لقد توغل في معراج السلوك، ففني عن كل ما سوى الله، وتطهرت روحه من كل ما لا ينتسب إليه، فصار في حال فناء عن وجود السوى وشهود السوى وعبادة السوى، وتجلى له الحق لأول وهلة، فلم يصبر على ما شاهد، بل اندفع يصرخ وهو سكران بحميا الرؤية: أنا أنت، لقد فض له عن السر الأكبر، فلم يقو على حمل هذه الأمانة العظمى في باطنه، ففاض لسانه بالترجمة عنها، حتى يكون في هذا تصريف لما انطوت عليه من شحنة هائلة»،[2] والغناء أيضا تصريف لأشجان المغني أو أفراحه، فهو لون من ألوان التعبير الإنساني عن مختلف المشاعر والأحاسيس المكبوتة، فحتى القمارى تغني وتصدح، فيجد العارف في شدوها مناسبة لما في قلبه من مكنونات، وفي غنائها نداء للارتقاء ودعوة للسكر:

هَذِي الْقُمَارَى تَغَنَّتْ فَاجْلُ يَا قَمَرِي شَمْسًا تَكَادُ سَنًا تَأْتِي عَلَى بصري[3]

لقد طور أكابر الصوفية حاسة السمع، وهي حاسة متفردة واستثنائية، تربط الإدراك السمعي بطاقة وجودية هائلة، قادرة على استكناه خبايا كل صوت من أصوات الطبيعة وكائناتها، وبالخصوص

[1] - المرجع السابق، ج1، ص9، أورد المستشرق "لويس ماسينيون" هذه الأبيات في "ديوان الحلاج"، المجلة الآسيوية، عدد يناير، مارس، 1931، ص132.
[2] - عبد الرحمن بدوي، شطحات الصوفية، ج1، ص9.
[3] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص105.

تلك التي تذكره بأصوله؛ كالحمام وهديله. [1] وقد قيل: «من ادعى السماع ولم يسمع من صوت الطيور، وصرير الباب، وتصفيق الرياح، فهو فقير مدع». [2] وقيل أيضا: «قلوب أهل الحق قلوب حاضرة، وأسماعهم مفتوحة» [3]، تنصت لأصوات الطبيعة وتفهم شكواها، فتغرد أرواحهم مع السرب في ترنيمة واحدة مسبحة الخالق. وحتى آلة العود الصماء، تشدو بما لقنته إياها الحمائم بغنائها، حينما كانت تشدو على أغصان الشجر الذي صنعت منه هذه الآلة، فكأنها احتفظت في ذاكرتها - وهي لا تزال غصنا غضا أخضر - ببوح الحمام ونواحه، وكأن الكائنات تخاطب بعضها بعضا بالغناء، وتبوح لبعضها بغربتها وحنينها لأحبابها الغائبين، يقول:

فِي الْحِانِ مِنْ نَغْمَةِ الْأَوْتَارِ أَلْحَانُ ... فَاحْلُلْ بِهَا فَهِيَ لِلْأَوْطَارِ أَوْطَانُ
بِحَيْثُ تُنْشِدُكَ الْعِيدَانُ مَا فَلَقَـــــتْ ... لَهَا الْحَمَائِمُ قِدْمًا وَهِيَ أَغْصَانُ [4]

فافتتان الصوفي بالطبيعة، لا ينمي فيه الإحساس بالجمال فحسب، بل حسا فنيا تجاه الأصوات، يحرك في داخله إرادة الاتصال والفناء، يقول قاسم غنى: «إن كل الأصوات التي في العالم، تكوّن بمجموعها نغمة واحدة، تعتبر نغمة المجد الإلهي، ونشيدا بعظمته، وبناء على هذا، فإن أولي الألباب والذين لهم آذان واعية لسماع الأسرار - كموسى (عليه السلام)- يسمعون نداء الله من كل شيء، ويتلقون صوت السماء من كل ذرة، ويشعرون بالحال والشوق والجذبة والوجد، سواء أكان آذان المؤذن أم صوت عابر السبيل، وسواء أكان ترتيلا للقرآن أم ترجيعا للصنج والرباب، أم حفيفا للريح أم أصوات الحيوانات، أم خرير الماء أم ألحان طيور الرياض». [5]

والعود كما الناي، يمثل الصورة التي تكشف عشق الصوفي وتمزقه الوجودي، وكل من لا يفهم حديث الناي والعود، لن يفهم حتما حديث الصوفي. هنالك تلازم شقي بين حديث الصوفي وبين حكاية الناي والعود: إنه الجنون، جنون العشق والانفصام، فكلاهما (العود والناي) عنصر طبيعي مقتطع من الشجر أو القصب، الذي يمتد بجذوره في أعماق الأرض الطبيعية، لتمتزج بالتراب والماء مبدإ الحياة والحب، لذلك، كان الناي أوالعود (=الشجر والقصب) الذي امتص منذ الأزل عناصر الحياة والماء والحب، أكثر إحساسا بالاقتلاع القسري والتمزق. إن تمازج الماء والحياة والحب يعود من جديد ليظهر

---

[1] - ينظر: عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص112.

[2] - أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص549.

[3] – المرجع نفسه، ص549.

[4] - عفيف الدين، الديوان، تح: عاصم الكيالي، ص114، وردت بتحقيق العربي دحو: "الأرواح" بدلا من "العيدان"، و"نفلت" بدلا من "فلقت"، و"فها" بدلا من "لها"، ص229.

[5] - قاسم غني، تاريخ التصوف في الإسلام، ترجمه عن الفارسية صادق نشأت، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1970، ص559.

في هذه الصورة المركبة، التي تحكي عن تاريخ الانفصام: انفصام الناي/العود – الذي يكافيء دلاليا جسد الصوفي- عن جذوره الطبيعية. [1]

ويبدو أن عود العفيف لم يمتص من موطنه الماء والحياة والحب فحسب، بل حتى شدو الحمائم، وكل الأصوات والترنيمات الجميلة، التي أحاطت شجرته قبل أن يجتث قسرا من منبته، فحزن العفيف ليس منفصلا معزولا، بل هو حزن الطبيعة بجميع عناصرها، لذلك كان شدو الحمام، وترنيم العود شكلا من النواح وبوح المغترب المشتاق، الذي يتشاركه العفيف ويدرك فحواه، ويثير بذلك وجده وحنينه تجاه العلو.

فسماع العفيف قد يكون بما هو منطوق؛ أي بالذكر أو بالتغني بأشعار الحب الإلهي، أو بما هو معزوف؛ أي بأوتار العود، أو بأي صوت عذب من أصوات الطبيعة البديعة، فأذنه الذواقة الحساسة تسمع من كل شيء، وتتأثر بكل الأصوات العذبة. أما دور المنشد في مجالس العفيف، فيؤديه إما الساقي، وإما أحد الندامى الحاضرين في الحلقة، يظهر ذلك في قوله:

فَهَا أَنَا وَالسَّاقِي يُنَاوِلُ كَأْسَهَا فَأَشْرَبُ حِينًا أَوْ يُغَنِّي فَأَطْرَبُ[2]

وفي قوله:

وَكَأْسٍ كَسَتْ كَفَّ الْمُدِيرِ وَفِتْيَةٍ تُغَنِّي وَنَدْمَانٍ لَهَا يُنْشِيءُ النَّظْمَا[3]

هكذا اخترقت الكلمات الرقيقة، والألحان العذبة روح العفيف قبل سمعه، لتوقظ فيه ذكرى الموسيقى السماوية القابعة في أعماقه، ألحان ألفت هذه الروح سماعها والاستمتاع بها في عالم الذر، تشده نغماتها بقوة إلى الألوهية، فيتحرك حنينه إلى الوطن لسماعها، وتشتعل في قلبه رغبة ملحة في طمر الهوة الهائلة بينه وبين أصوله النورانية، وبتأجج نار شوقه، يشتد وجده، فيفنى عن نفسه وعن غيره في سكر روحي عجيب، يصعد به إلى حضرة الألوهية، لتتلاشى ذراته وتنسحق وتنمحق في أنوار محبوبه الأسنى.

لم يكن السماع في عين العفيف مجرد ألحان أو أشعار تستعذبها روحه المرهفة، فتهتز لها طربا ومتعة، إنه لغة العشق الكونية التي تلهج بها جميع الكائنات تعظيما للحق، إنه نداء الألوهية، ودعوة مستترة في أصوات الطبيعة، لكل عاشق للاتصال بموطنه الموعود، والفناء في معشوقه المنشود، والتملي بأنواره وأسراره، دعوة لخرق الحجب وقطف الثمار واستلام الجائزة، ورغبة في تجاوز

[1] - ينظر: عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص119، 120.

[2] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص100.

[3] - المصدر نفسه، تح: العربي دحو، ص212.

الغربة والحزن والانفصام، إنه احتراق وعنف وقهر مستلذ، وشطح وبوح وانفتاح على الألوهية وأسرار الحقيقة، إنه معين سائغ كلما ازداد العارف منه شربا، ازداد ظمئا وحيرة.

د. دلالات السكر في المدونة:

لقد نأى شعراء التصوف بجوهر الخمرة عن دلالته الوضعية، وأسبغوا عليها أوصافا ومعان ودلالات جردتها من ثوبها الحسي القابع في فضاء الصورة الذهنية، وسموا بها إلى عالم المثل والكمال، فلم يبق منها غير اسمها، وليس ثمة غير السكر والغيبة والنشوة، أين تنتفي الغربة وتختفي المسافات وتتلاشى الأغيار، فتعود روح الصوفي إلى موطنها، لتأنس بقرب بارئها وتطمئن وتسعد بيقين المكاشفات والمشاهدات.

ولما كان أثر الخمرة الحسية في شاربها متجليا بالسكر وذهاب العقل، وفقدان التوازن، وما يمكن أن يصاحب هذه الأحوال من مشاعر اللذة والطرب والفرح والنشوة، من دون أن تفضي بمتعاطيها إلى صحو من غفلة، أو استفاقة من هذيان، إلا فيما ندر[1]، فقد أضاف الصوفية إلى الأحوال السابقة إشارات أخرى، تسمو بالخمرة، وتمنحها بعدا عرفانيا جديدا في كل مقام ترد فيه، ما يدفعنا لتتبع سمات ودلالات العلامات التي عبر من خلالها أبو مدين وعفيف الدين في المدونة، عما تخلفه كؤوس خمرة الأرواح على العارفين من آثار، لنقف على ما اصطبغت به تلك العلامات من ميزات، وعلى ما قدم الشاعران من خلالها من إضافات وإثراء.

كمعادل موضوعي، تمثل الخمرة بديلا موازيا من الواقع لموضوع السكر الصوفي، بسبب تشابه كل من آثارها وآثار السكر الصوفي، إذ لم يكن للصوفي الشاعر «أن يلجأ إلى هذه الموضوعة في صفتها المادية الممقوتة والمحرمة شرعا، لو لم يجد في التعبير بها معادلا موضوعيا لحال من أحوال الصوفية العالية، إن لم نقل أكملها وأعلاها على الإطلاق»،[2] فقد استفاد الصوفية من تأثير الخمر في شاربها، من حيث فقدان التوازن، وغياب العقل والإدراك السليم، فجعلوها إشارة لعلم الأحوال، فخمرة الأرواح تلك «تقتلعنا من وحي الأشياء العادية، وتقذف بنا فيما وراءها، وتعلمنا أن المرئي وجه للامرئي، وأن الملموس تفتح لغير الملموس، فما نراه ونحسه ليس إلا عتبة لما لا نراه ولا نحسه، فتجتاز بنا هذه العقبة حيث تزول الفواصل، ويصبح الظاهر والباطن واحدا».[3]

---

[1] - ينظر: وفيق سليطين، ازدواجية الأنا والآخر في شعر الخمرة الصوفية، ص51.

[2] - مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل، ص96.

[3] - نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1992، ص243.

د.1. معانيه اللغوية:

السُّكْرُ: جاءت لفظة السكر في لسان العرب بمعان متعددة أهمها: زوال العقل، الغشية، الشدة (سكرة الموت)، الغيظ والغضب الشديد، غلبة اللذة، الخمر نفسها، الطعام (السَّكَر)، الامتلاء(السَّكَر)، الحيرة، التغطية والإغلاق، سد الشق ومنفجر الماء (سَكْرٌ)، الهدوء والسكون (سَكَرَت الريح أي سكنت وماء ساكِر أي ساكن لا يجري)، الحلاوة (السُّكَّر). [1]

د.2. السكر الصوفي:

السكر لغةً نقيض الصحو، وبالنظر إلى التماثل المعنوي نجده يحمل نفس الدلالة ولكن في مستوى آخر عند المتصوفة، فهو أن يغيب عن تمييز الأشياء ولا يغيب عنها، ومعنى ذلك «أن لا يميز بين مرافقه وملاذّه وبين أضدادها في مرافقة الحق، فإن غلبات وجود الحق تسقطه عن التمييز بين ما يؤلمه ويلذّه»،[2] والسكر كذلك غيبة بوارد قوي، واستيلاء سلطان الحال، ويكون باعثا للنفس على الطرب والالتذاذ، وهو أقوى من الغيبة وأتم منها. [3] والوارد ما يرد على قلب العبد من كل اسم إلهي، ثم ينصرف بعد أن يعطي المحل "علما"، وهو مصطلح يرتبط بمفهومي "السكر" و"الصحو"، ويختلف السكر عن بقية أنواع غيبات السلوك الصوفي: من غيبة وفناء وصحو وغيره... في نقطتين؛ **الأولى:** أن السكر ليس غيبة عن الإحساس، وإنما غيبة عن كل ما يتعارض والطرب؛ فهو يورث في الإنسان الطرب، والبسط، والإدلال، وإفشاء الأسرار الإلهية، وكل غيبة يغيب فيها الإنسان عن إحساسه فليست بسكر، بل هي فناء أو محق... و**الثانية:** أن السكر يتبعه الصحو، وكل صحو لا يكون إلا عن سكر متقدم، ولا نرى هذا التوالي والتلازم في الغيبة والحضور، أو الفناء والبقاء. [4]

أما "الصحو" فهو «رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة... والعبد في حال سكره بشاهد الحال، وفي حال صحوه بشاهد العلم»،[5] ويختلف الصحو عن الحضور في أنه (الصحو) حادث، بينما الحضور يكون على الدوام،[6] والسكر فيما يرى أبو بكر الواسطي (من صوفية القرن الثالث الهجري، من أصحاب أبي القاسم الجنيد وسفيان الثوري)، أحد مقامات الوجد الأربعة، إضافة إلى الذهول والحيرة

---

(1) - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مج4، ص372، مادة "سكر".

(2) - الكلاباذي، كتاب التعرف لمذهب أهل التصوف، ص85.

(3) - ينظر: نور الدين دحماني، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الصوفي، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، العدد2، 2004، ص34.

(4) - ينظر: سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص1204- 1205.

(5) - عبد الكريم بن هوازن القشيري الشافعي، الرسالة القشيرية، تح: عبد الحليم محمود، محمود الشريف، مطابع مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، القاهرة، 1989، ص153- 154.

(6) - عبد المنعم حفني، الموسوعة الصوفية، ص1079.

والصحو. [1] ويشرح عبد الرزاق القاشاني التداخل بين حالتي السكر والصحو، مبينا الفرق بينهما من جهة، وبين السكر الظاهر والسكر الباطن من جهة ثانية، فيقول: «السكر: دهش يلحق سر المحب في مشاهدة جمال المحبوب فجأة، لأن روحانية الإنسان التي هي جوهر العقل لمَّا انجذبت إلي جمال المحبوب، بَعُدَ شعاعُ العقل عن النفس، وذُهِلَ الحسُّ عن المحسوس، وألمَّ بالباطن فرحٌ ونشاطٌ وهزةٌ وانبساط، لتباعده عن عالم التفرقة، وأصاب السرَّ دهشٌ وولهٌ وهيجان، لتحير نظره في شهود جمال الخلق، وتسمى هذه الحالة سكرا لمشاركتها السكر الظاهر في الأوصاف المذكورة. إلا أن السبب لاستتار نور العقل في السكر المعنوي: غلبة نور الشهود، وفي السكر الظاهر: غشيان ظلمة الطبيعة، لأن النور كما يستتر بالظلمة كذلك يستتر بالنور الغالب، كاستتار نور الكواكب بغلبة نور الشمس. وقلنا فجأة لأن صدمة نور الجمال في النظرة الأولى أكثر، وفي النظرات بعدها تقل على التدريج، لحصول الأنس بوصول الجنس، حتى إذا استقر نازل حال المشاهدة، ونزل كل جزء من أجزاء الوجود إلى أصله، عاد شعاع العقل إلى عالم النفس والعقل، وظهر التمييز بين المتفرقات من المعقولات والمحسوسات، وتسمى هذه الحالة صحوا... أو الصحو الثاني، أو صحو الجمع بعد المحو، وهو حال يصير مقاما، ويكون أعز من السكر لاشتماله على الجمع والتفرقة». [2]

والسكر مراتب؛ فأولها: مرتبة السكر الطبيعي، وهو سكر المؤمنين وسلطانه في الخيال، وثاني مرتبة: السكر العقلي، وهو سكر العارفين في العقل، وثالث مرتبة: السكر الإلهي، وهو سكر الكُمَّل من الرجال، ويظهر في الحيرة. وكل سكر يصحو منه السكران بوارد الصحو، وحيث أن للسكر ثلاث مراتب، يتبعه الصحو بمراتب ثلاث أيضا. [3]

ولا يصل الصوفي إلى حالة السكر إلا بعد مروره بمقامات الذوق، والشرب، والري؛ «فصفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعاني ، ووفاء منازلاتهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الري، فصاحب الذوق متساكر، وصاحب الشرب سكران، وصاحب الري صاح، ومن قوي حبه تسرمد شربه»،[4] فالري إذن هو بقاء بعد السكر من الجمال الإلهي المطلق، ومن ثمة فالسكر غيبة

---

(1) - ينظر: أنور فؤاد أبو خزام، معجم المصطلحات الصوفية، ص99-100.

(2) - عبد الرزاق القاشاني، كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر (شرح تائية ابن الفارض)، تح: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005، ص29- 30، بتصرف.

(3) - سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص1205.

(4) - القشيري، الرسالة القشيرية، ص155.

تسببها رغبة عارمة في لقاء الله، ورهبة من هذا اللقاء، واندهاش وذهول بعد تحققه من إحساس الصوفي، فيغتني باطنه بمشاعر الغبطة والوله والشوق إلى الفناء عن النفس، والبقاء بالله. [1]

د.3. سيميائية السكر في المدونة:

السكر هو العلامة الأكثر ورودا في المدونة مقارنة ببقية علامات هذا الحقل (آثار الخمرة)؛ باعتباره (السكر) جوهر الخمرة وروحها، بدليل وروده بمعنى الخمرة ذاتها من الناحية اللغوية، فالخمرة سكر، ولا سكر بلا خمرة، فلا عجب من حصول هذا التداخل والتماهي بين هاتين العلامتين، وقد تكرر ذكر السكر في ديوان أبي مدين حوالي خمس عشرة مرة، كما وظف عفيف الدين هذه العلامة في ديوانه فيما يفوق الأربعين موضعا، جسد الشاعران من خلالها ما اختبراه كصوفيين تيّههما البهاء في مراتب الفناء، من نشوة روحية وغيبة لذيذة، جراء توالي كؤوس المحبة والمعرفة القدسية على قلب العبد، فتذهله عن كل حس غير حضور الحبيب.

من شعر أبي مدين في السكر قوله:

هِيَ أَسْكَرَتْ فِي الْخُلْدِ آدَمَ مَــرَّةً فَكَسَتْهُ مِنْهَا حُلَّةً وَوِشَاح

وَكَذَاكَ نُوحًا فِي السَّفِينَةِ أَسْكَرَتْ وَبِهِ بِذَاكَ تَأَنُّنٌ وَنُوَاح[2]

نلاحظ في الشاهد أن القائم بفعل الإسكار عبر عنه الشاعر بضمير ال"هي"، أسكرت آدم أولا ثم من بعده نوحا وبقية الأنبياء، وتقديم ال"هي" على بقية عناصر المقطع يؤكد على أهمية هذه الذات البالغة، وشأنها العظيم ومنزلتها الرفيعة في عين الشاعر، هي/الخمرة، هي/المحبة، هي/المعرفة، هي/السر المصون الذي يسكر ويغيّب العاقل عن إدراك الوجود، بل عن إدراك ذاته نفسها، وقد أراد الشاعر من خلال تكرار الفعل "أسكرت" - زيادة على قوة التعبير وجمال المقطع- على تثبيت وتأكيد معاني فعل ال"هي"، وهو الإسكار، وشد الانتباه إليه، والأهم من ذلك هو موضع التكرار الذي جاء في آخر الجملة، من خلال تأخير الفعل "أسكرت" عن المفعول به (نوحا)، والشبه جملة (في السفينة)، إذ يفيد ذلك التدليل على استمرارية فعل الإسكار وتواصله.

والمميز في المقطع - والذي سبق الوقوف عنده، وفي كل مرة نلمس فيه دلالات جديدة- إيراد الشاعر لنتائج السكر على هؤلاء الأنبياء؛ فأبونا آدم -عليه السلام- وشَتْهُ هذه الذات المسكرة بحلة ووشاح، إنها محبة الخالق عز وجل لعبده، ليخصه بهذه النعمة العظمى؛ نعمة الستر، والتغطية والستر من الدلالات اللغوية لعلامة السكر.

---

[1] - ينظر: وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص119.

[2] - أبو مدين، الديوان، ص112.

كما سببت هذه الخمر بسكرها نواح سيدنا نوح -عليه السلام- ونوخ الذي هو المقابل في اللغات القديمة لاسم نوح بالعربية[1]، معناه السكون والهدوء، فهو مشتق من الإناخة، والنوخة: الإقامة والمكوث بالأرض[2]، فيبدو أن قومه سموه نوحا لطول عمره وبقائه بينهم، والسكون والركود هو من معاني السكر اللغوية كما مر معنا.

وبشرب هذه الخمرة نال الخليل إبراهيم -عليه السلام- حظوة المناجاة (المنادمة)، ولذة القرب والمؤانسة، أما موسى -عليه السلام- فألقى لدى تسماعها ألواحه أرضا من فرط ذهوله. وسيدنا المسيح -عيسى عليه السلام- أدمن شرابها ولذة سكرها، فأضحى هائما بهواها سياحا من شدة حيرته وفرط شوقه، أما سيدنا محمد - صلى الله عليه وسلم- فقد اختاره الحق تعالى لشرابها، ويذكرنا ذلك بما في السكر من غلبة تمنع العارف من التصرف بالاختيار، بدخوله في حالة من الاستسلام القهري يفقد بموجبه حرية التصرف والإرادة.

لقد جعل الشاعر للسكر نفسه آثارا وتبعات على من يتغشاه؛ ومن تلك الآثار نستخلص أن السكر عند أبي مدين مزيج عجيب، بين معاني الشدة والقوة ومعاني اللذة والسكون، إنه ستر، وسكون وهدوء، ولذة، وذهول، وحيرة، وشعور بالقهر، وهو فوق كل ذلك نعمة وميزة وحظوة. وإن كان الخطاب في فعل الإسكار عائدا على ال"هي" في هذا الشاهد، نرى الشاعر يحول الخطاب إلى ال"الأنت" في قوله:

أَنْتَ أَسْكَرْتَنِي عَلَى سُكْرِي مِنْ قَدِيمِ الشَّـــرَابْ
ثُمَّ خَاطَبْتَنِي كَمَا تَـــــدْرِي فَفَهِمْتُ الْخِطَــابْ
ثُمَّ شَاهَدْتُ وَجْهَكَ الْبَدْرِي عِنْدَ رَفْعِ الْحِجَابْ
ثُمَّ صَيَّرْتَنِي رَقِيـــبَ ذَاتِي أَنْتَ كُنْتَ الرَّقِيبْ
يَا حَيَاتِي وَأَنْتَ فِي ذَاتِي حَاضِرْ لَا تَغِيبْ[3]

أراد أبو مدين بتوجيه الخطاب إلى المذكر المخاطب "أنت" التحديد والتخصيص؛ أي أنت ذاتك أيها المخاطَب ولا أحد سواك، أسكرتني على سكري، وفي نسبة السكر إلى ضمير المتكلم "أنا"

[1] - يقل عدد أصوات الحلق في اللغات السامية التي عرفتها منطقة الشام قبل الإسلام، فأصبحت الحاء في العبرية مثلا تمثل الحاء والخاء العربية معا، وبذلك أصبح الصوتان المتميزان الحاء والخاء في اللغة السامية الأولى صوتا واحدا هو الحاء في اللغة العربية، أما في العبرية والفينيقية فقد تحولت كل حاء وكل خاء إلى صوت واحد هو الحاء. ينظر: محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1997، ص167.

[2] - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مج3، ص65، مادة "نوخ".

[3] - أبو مدين، الديوان، ص200.

تخصيص للمفعول به، أي أسكرتني أنا سكرا فرديا، والشبه جملة "على سكري" تدل على الاستمرارية والدوام، فالشاعر يعيش حالة سكر مزدوج مستمر، سكر قديم، وسكر حديث متكرر.

كما نلاحظ في الشاهد طغيان ال"أنت"/المحبوب، وفعاليته في ال"أنا"/الشاعر، التي تبدو مستسلمة خاضعة بل مذهولة مقهورة مسلوبة الإرادة، في فناء تام وخضوع مطلق، وهو ما يتناسب ومعنى الهدوء والسكون الذي تتضمنه لفظة السكر لغويا.

أنت أسكرتني إذن أيها المحبوب، ثم خاطبتني ففهمت الخطاب، ثم شاهدت وجهك بعد رفع الحجاب، ثم صيرتني رقيب ذاتي، فهذه مراحل أو بالأحرى تدرجات وتطورات، يتقلب فيها العارف أثناء سكره؛ فبعد الدخول في السكر تأتي المخاطبة، وبعد المخاطبة تأتي المشاهدة، ثم مراقبة الذات، والتي تتزامن مع حال البقاء أو الصحو الثاني. فالسكر إذن مراتب، يتدرج فيها العبد ويستلم في كل مرتبة جائزة خاصة، كشوفات وأنوار وفتوحات تفوق روعتها ما كان يتمنى قلبه ويتوقع خياله.

فالمخاطبة تعني ما يلقى في قلب العارف من حقائق وعلوم؛ فحينما يقول الصوفي "قال لي ربي"، معناه عرّفني بأن رفع حجابي، فعرفت، فكأنه "قال لي"، ومعنى ذلك أنه حين نقرأ مثلا قول النفري "قال لي ربي"، "أوقفني ربي بين يديه وقال لي"، أو "خاطبني ربي"، فلا يجب أن ينصرف ذهننا إلى دعوى نبوة، وإنما هي لغة صوفية تعبر عما يلقى في قلوبهم من الحقائق، في لحظات الصفاء الكامل، فبدلا من أن يقول الواحد منهم "ألقيت في قلبي هذه الحقيقة"، أو "انقدح في ذهني هذا الخاطر"، يقول "قال لي ربي"، إيمانا منه بأن نبع الحقيقة وملهمها هو الله عز وعلا وحده[1].

والمشاهدة هي أن يعمل العبد على مقتضى مشاهدته لله سبحانه وتعالى بقلبه، وهذا يعني أن يُقْذَفَ في قلبه نور الإيمان، وتنفذ البصيرة بالعرفان، حتى يصير الغيب كالعيان، وهذا هو مقام الإحسان، فالمشاهدة إنما تعني كشف الحجاب عن نور القدس، فالواصل يشاهد ربوبية الحق تعالى في عالم ملكوته، وبذلك فمشاهدة العبد لربه هي شهود العظمة بالعظمة.[2]

أما المراقبة، فأغلب الظن أنها الدرجة الثالثة من الفناء، والتي أشار إليها صاحب منازل السائرين بقوله: «فناء خواص الأولياء وأئمة المقربين... وهو الفناء عن إرادة السوى، شائما برق الفناء عن إرادة ما سواه، سالكا سبيل الجمع على ما يحبه ويرضاه، فانيا بمراد محبوبه منه عن مراده هو من محبوبه، فضلا عن إرادة غيره، قد اتحد مراده بمراد محبوبه - أعني المراد الديني الأمري، لا

[1] - ينظر: جمال الدين المرزوقي، تعليق في هامش تحقيقه لشرح مواقف النفري، لعفيف الدين التلمساني، ص547.

[2] - ينظر: الحسيني الحسيني معدي، موسوعة الصوفية، دار كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013، ص1037.

المراد الكوني القدري- فصار المرادان واحدا».[1] هذه الحالة من الفناء التام عن السوى وتلاشي الذات، عبر عنها أبو مدين في شاهد آخر جاء فيه:

يَا أَنَا مَنْ هُو أَنَا حَتَّى أَنَا هِمْتُ فِي سُكْرِي[2]

تكرر ذكر ضمير المتكلم (أنا) ثلاث مرات في شطر واحد من البيت، ولا غرو أن ال"أنا" الثانية والثالثة تعود على العبد/الشاعر، أما ال"أنا" الأولى فهي إما تعود على العبد، وإما تعود على الحق تعالى؛ فالمخاطَب إما أن يكون ذات الشاعر، فيصبح الخطاب بذلك مناجاة باطنية بينه وبين نفسه، وفحواها نكران مطلق لهذه الذات، وفناء عن كل السوى بما فيها ذات الفاني، وإما أن يكون المخاطَب هو الذات المتعالية، الحبيب الذي أنكر الشاعر في محبته ذاته فصار يناديه ب"أنا"، وقد حُكِيَ «أن رجلا ألقى محبوبُه نفسَه في الماء، فألقى المحب نفسه وراءه، فقال له: مالذي أوقعك في الماء؟ فقال: غِبْتُ بِكَ عني فظننت أنكَ أنِّي».[3] إلهي من هو أنا؟ فذاتي التي تلاشت وانهدمت في حضورك، لم يعد لها وجود في إدراكي، و"حتى" هنا تحيلنا على معنى الشمولية؛ أي فنيت عن إدراك السوى حتى نفسي لم أعد أعي وجودها، وأشعر بها تتلاشى في حضرة الحق وتنمحي، ولفظة "همت" تعزز دلالة التلاشي والغياب، كما تحيل على معنى الحيرة والذهول والضياع في حضرة التجلي الإلهي، والاحتراق بنشوة خمرة العشق في معبد الحب المقدس، يقول أبو مدين:

لَيْسَ لِي أَصْلًا عَلَى الشُّرْبِ غِنَى وَالْهَوَى سُكْرِي
وَأَنْتُمْ يَا فُقَـــــرَا يَا أُمَـــــنَا اُكْتُمُوا سِرِّي[4]

الشاعر بصدد التصريح باستغراقه في حالة مستحكمة من الإدمان على الشرب والسكر، غير أن ما يسكره ويغيّبه عن الوجود ليس خمرة حسية ممقوتة، بل هو شيء أسمى وأقدس، إنه "الهوى" الذي هو أسّ كل تغيير في التجربة الصوفية، من الانتشاء بكاسات الهوى إلى مرحلة الثمالة، ثم إلى نشدان الوصول، فإلى المحو والانسحاق، وصولا إلى الموت (بمعناه الصوفي)، والسكر «معراج السالكين لإفادته من محو الحدث... والسالك لا يستغني عن السكر ما لم يخلص عن الصحو الأول، فإذا خلص إلى الصحو الثاني صار غنيا عن السكر»[5]، فأنّى له أن يستغني عن هذه اللحظات المسروقة من النعيم، حيث لذة القرب، والانتشاء بلقاء الحبيب، والخروج من حدود الزمان والمكان والمادة.

---

(1) - محمد بن القيم الجوزية، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، دت، ج1، ص186.
(2) - أبو مدين، الديوان، ص203.
(3) - ابن القيم الجوزية، منازل السائرين، ج1، ص174.
(4) - أبو مدين، الديوان، ص205.
(5) - عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، ص132.

ومراتب السكر تتماشى ومقامات المحبة، فمن كان حبه للحق أقوى، ترقى أكثر في مراتب سكره، وتقلب في لذات فيوضه، ليصير قلبه أهلا ليكون محلا للسر، يقول أبو مدين:

سَكِرْ جَمِيعُ أَهْلِ الْهَـــوَى يَـا سَاقِيَ الـــرَّاحْ
هَذَا انْعَكَفْ هَذَا الْتَـــوَى هَذَا فِي الْأَفْــرَاحْ
لِكُلِّ امْرِيءٍ مَا نَـــــوَى وَالسِّــرَّ قَـدْ بَــاحْ
أَنَا غَرَامِي قَـــدْ ظَهَــرْ بَيْــنَ الرِّجَـــــالْ
عِشْقِي فِي مَحْبُوبِي اشْتَهَرْ رِقُّوا لِحَـــــالِي[1]

فالسكر واحد أما أحواله فتختلف من عارف لآخر؛ فبين منعكف، وملتو، وآخر غارق في الأفراح، كل على حسب نيته ودرجة اجتهاده في الطلب وإخلاصه في المحبة، فمحور كل أحوال ومقامات التصوف ومنتهاها هو العشق الإلهي، يبدأ الطريق بالعشق وينتهي إليه، وقد وضح عبد الحق بن سبعين ذلك في أبياته الرائعة التي جاء فيها:

قُلْ لِمَنْ طَافَ بِكَاسَاتِ الْهَوَى وَنَأَى بِشُرْبِهَا لَــمَّا ثَمِـــلْ
مَا مَقَامَاتُ الْمُحِبِّينَ سَـــــوَا لَا وَلَا الْعِلْمُ جَمِيعًا وَالْعَمَــلْ
لَيْسَ مَنْ فَوَّهَ بِالْوَصْلِ لَــــهُ مِثْلُ مَنْ سِيرَ بِهِ حَتَّى وَصَلْ

فلا وصول بلا سكر، ولا سكر بلا محبة، والمحبة مقامات لا تتأتى بالعلم والجهد والعمل فحسب:

لَا وَلَا الْوَاصِلُ عِنْدِي كَالَّذِي قَرَعَ الْبَابَ وَلِلدَّارِ دَخَلْ
لَا وَلَا الدَّاخِلُ عِنْدِي كَالَّذِي سَارَرُوهُ وَهُوَ لِلسِّرِّ مَحَلْ

فليس كل واصل لحدود الحضرة يحظى بالدخول إليها، ولا كل داخل إليها مستحق لاحتواء السر، ولا من بيح له بالسر، كمن بلغ مقام المحو والمحق والسحق:

لَا وَلَا مَنْ سَارَرُوهُ كَالَّذِي صَارَ إِيَّاهُمْ فَدَعْ عَنْكَ الْعِلَـــــلْ
فَمَحَوْهُ عَنْهُ فِيهِمْ فَامَّــحَى لَــــوْ تَجَــلَّى ذَاكَ لِلْخَلْــقِ قَتَلْ [2]

وقوله: "صار إياهم"، هو عين ما أشار إليه أبو مدين في شاهد سابق، بقوله: "يا أنا من هو أنا؟"، ما يعني تلاشي ذات العارف وبقائه بالله، وهذا مقام لا يتأتى إلا للكمل من العارفين. فالسكر إذن ليس

[1] - أبو مدين، الديوان، ص217.

[2] - أنظر الأبيات في: محمد العدلوني الإدريسي، نظرات في التصوف المغربي، دار الثقافة، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص105.

وصولا، بل هو بوابة لولوج عالم الحضرة والتدرج في مراتب القرب والأنوار، ورَفْعَة تعرج بالصوفي إلى عالم العلو، فالعارف بدخوله حالة السكر يدخل في متاهات ومسالك خطيرة، إذ «يعرض للسالك على درب الفناء معاطب ومهالك، لا ينجيه منها إلا بصيرة العلم»[1]، فقد تتكلل هذه التجربة بتحقق الوصول والفناء وبلوغ مقام التوحيد، وقد تنكسر إراد السالك على عتبة الباب، فيفشل في تحقيق مراده، ويكتفي بالإعلان عن الوصول دون الاكتواء بحرارة اللحظة، وإكمال المسافة الفاصلة بين السكر والمحو.

هذا كله يحدث في السكر وبالسكر، لذلك يتقي أبو مدين وندماه أعين العامة، ويتحاشون الظهور وهم سكارى، صونا لسرهم، ودفعا لأذى الحاسدين، يقول:

فَيَا حَادِيَ الْعُشَّاقِ قُــــمْ وَاحْدُ قَائِمًا ... وَزَمْزِمْ لَنَا بِاسْمِ الْحَبِيــبِ وَرَوِّحْــنَا
وَصُنْ سِرَّنَا فِي سُكْرِنَا عَنْ حَسُودِنَا ... وَإِنْ أَنْكَرَتْ عَيْنَاكَ شَيْـئًا فَسَامِحْــنَا
فَإِنَّا إِذَا طِبْــــنَا وَطَابَــتْ نُفُوسُــنَا ... وَخَامَرَنَا خَمْــرُ الْغَــرَامِ تَهَتَّكْــــنَا
فَلَا تَلُمِ السَّكْرَانَ فِي حَالِ سُكْــــرِهِ ... فَقَدْ رُفِعَ التَّكْلِيفُ فِي سُكْرِنَا عَــنَّا[2]

يطلق لفظ السر على ما يكون مصونا مكتوما بين العبد والحق سبحانه وتعالى في الأحوال، وللأسرار ضمن الأصول الصوفية مكان، ولا سيما وأن «أصولهم تقضي أنها محل المشاهدة، كما أن الأرواح محل للمحبة، والقلوب محل للمعارف».[3] فالمستفاد من الأبيات أمران؛ أولهما أن في السكر سرا، وينبغي لهذا السر أن يحفظ لا أن يشاع، وأن يحمى من عين الحاسد؛ الذي هو الشيطان «الذي يراقب الإنسان خصوصا السالك في طريق العرفان، فإنه عدوه الأكبر، يتعرض لسلب حاله فلا يقدر، لحمايته بالإخلاص».[4] والسر الذي يكشفه السكر ويخشى الشاعر انكشافه، هو المحبة الإلهية، إذ يجتهد العشاق في كتم سر المحبة وإخفائه في قلوبهم المحترقة شوقا وصبابة، صونا للمحبة وتنزيها لها، وغيرة على المحبوب من الواشين والمتقولين المشككين.

أما الأمر الثاني فهو رفع التكليف عن الصوفي في حال السكر، فلا يلام ولا ينتقد لخروجه عن الإدراك وعن نطاق العقل، يقول ابن القيم: «في حال السكر والمحو والاصطلام والفناء قد يغيب عن

(1) - فقد يظن أنه قد سقط عنه الأمر والنهي، وقد يظن أنه صاحب الجمع والتوحيد، وأنه وصل إلى عين الحقيقة، أو قد يرى أن حقيقة هذا المشهد أن يشهد الوجود كله حسنا لا قبح فيه، وأفعالهم كلها طاعات لا معصية فيها، لأنهم وإن عصوا الأمر فهم مطيعون المشيئة. ينظر: ابن القيم، مدارج السالكين، ج1، ص179.

(2) - أبو مدين، الديوان، ص163.

(3) - نزار شكور شاكر، توظيف الاصطلاحات الصوفية في شعر الششتري، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، العدد64، 2012، ص106.

(4) - البوريني، والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج1، ص54.

التمييز، وفي هذه الحال قد يقول صاحبها ما يحكى عن أبي يزيد: "سبحاني" أو "ما في الجبة إلا الله"، ونحو ذلك من الكلمات التي لو صدرت عن قائلها وعقله معه لكان كافرا، ولكن مع سقوط التمييز والشعور، قد يرتفع عنه قلم المؤاخذة».[1] فسكر الصوفي ليس سفاهة ولا طيشا ولا خلاعة، بل شرف وعز وهو عين الصواب والرشاد، يقول أبو مدين:

يَا نَدَامَى افْهَمُـــــــوا إشَارَتِـــي أَنَا حَالِي عَجِيبْ
رَاقَ لِي الْخَمْرُ لَذَّ لِي الْمَشْرُوبْ فِي مَحَلٍّ سَعِيــدْ
دَعْنِي نَسْكَرْ وَنَعْشَقْ الْمَحْبُــوبْ كُلَّ يَوْمٍ جَدِيـــــدْ
وَالسَّفِيهْ الَّذِي يَقُولْ لِـــي تُــوبْ لَيْسَ هُوَ الرَّشِيدْ[2]

بقي أن نشير إلى شاهد أخير عبر فيه أبو مدين عن حال السكر، بصورة جميلة وعجيبة في الآن ذاته، يقول:

سِلْكُ عِقْدِي انْتَثَارْ وَبَدَا لِـــي دُرِّي
نَظِّمُوهُ يَا جِــوَارْ إنَّنِي فِي سُكْرِي[3]

يشير انتثار العِقد إلى دلالة التفرق والتشتت والتلاشي، ولعل في ذلك إشارة إلى حال الفناء، أما الدر فهو يحيل على معنى الشيء الثمين والنفيس، الذي قد يعود على بروق الكشوفات والتجليات الإلهية، وهي التي يعقبها إشراق قلب العارف بالنور/الدر، والذي يخشى الشاعر ضياعه فيطلب من رفاقه جمعه ونظمه، نظرا لعجزه الظاهر في الشاهد تحت تأثير السكر، ولعل المقصود بالدر الكلمات والأبيات من الشعر التي يقولها العارف تحت وطأة الحال.

إذا ما تتبعنا ظهور علامة السكر في ديوان عفيف الدين التلمساني، فإننا نجده قد أوردها في خمسة محاور أو سياقات عامة؛ سياق حديثه عن السكر الجماعي وعن اشتراك أهل الطريق في هذا الحال، وسياق وصفه لشدة تأثير السكر في العارف، وسياق آخر وضح فيه تباين أحوال العارفين في حال السكر، ورابع استعرض فيه سكر العوالم والأكوان بخمر المحبة الإلهية، أما السياق الخامس، فقد ربط فيه بين حالي السكر والصحو.

يقول عن دخول الصوفية في حال السكر العجيب:

إنَّمَا يَشْرَبُ الَّتِي تَسْلُبُ الْعَقْلَ نَدَامَى هُمْ لَهَا أَكْفَـــــــاءُ

(1) - ابن القيم الجوزية، مدارج السالكين، ج1، ص174.
(2) - أبو مدين، الديوان، ص198.
(3) - المصدر نفسه، ص223.

أَسْكَرُوهَا بِهِمْ كَمَا أَسْكَرَتْهُــمْ فِي ابْتِدَاهُمْ بِهَا فَتَمَّ الْوَفَاءُ
فَجَزَاءٌ مِنْهَا وَمِنْهُمْ وِفَـــاقٌ وَوِفَاقٌ مِنْهَا وَمِنْهُمْ جَزَاءُ
قَدْ تَسَمَّتْ بَهِمْ وَلَيْسُوا سِوَاهَا فَالْمُسَمَّى أُولَئِكَ الْأَسْمَاءُ[1]

أشار العفيف في الأبيات إلى الخمرة ليس بأحد أسمائها المعروفة، بل بأبرز وأقوى مفعول لها وهو الإسكار (التي تسلب العقل)، وذلك لتركيز ذهن القاريء وشد انتباهه إلى هذا الأثر البارز للخمرة العرفانية، والذي تتقاطع فيه مع الخمرة الحسية؛ فكلاهما يخلف السكر وفقدان العقل، غير أن سكر العارف قديم قدم خلق الأرواح، ف«السكر الوارد في أول البيت هو سكر الأرواح بخمرة قوله تعالى "أَلَسْتُ بِرِبِّكُمْ..."[*] والوفاء الوارد في آخر البيت هو الوفاء بالعهد والميثاق التوحيدي الذي شهدت به الأرواح في عالم الذر بقولهم: "بَلَى"».[2] ولا يخفى ما تتضمنه لفظة السلب من دلالة السيطرة والقهر والأخذ بالقوة.

ونفهم من قول الشاعر: "أسكروها كما أسكرتهم" أن فعل الإسكار متبادل بين الطرفين (الحق والعارف)، إلا أن سكر الذات الإلهية بأوليائها إنما هو سكر مجازي، ولعل مقصود الشاعر ب"أسكروها بهم" اغتباط الخالق عز وجل بهؤلاء الصوفية الواصلين، لإقرارهم بألوهيته، «ليس لأنه بحاجة إليهم، بل لأنه شهد تجلياته في هؤلاء البشر الكاملين».[3] وفي تضمين البيت الثالث بقوله تعالى: ﴿جَزَاءً وِفَاقًا﴾.[4] - والتي أشار فيها الله سبحانه إلى معنى موافقة الجزاء للعمل ومناسبته له- تقوية لهذا المعنى، أي تبادل فعل الإسكار، وإيضاح لمعنى التقابل بين الطرفين، «فمكافأة الذات لهم: هي تجلياتها بهم، وهذا هو (الجزاء منها)، وهم أهل لهذا التجلي، وهذا هو (الوفاق منهم)، والذات الإلهية بوصفها كمالا مطلقا تستحق من قبل الخلق الحب والعبادة، وهذا هو (الوفاق منها)، وقيام الخلق بعبوديتهم وحبهم لها فهذا هو (منهم الجزاء)». [5]

ثم يشير العفيف في البيت الأخير إلى «ما يعرف عند الصوفية بتجلي الأسماء الإلهية، وهي حالة من الترقي الصوفي، تكون بعد الفناء»[6]، أي بمعنى التحقق بالصفات الربانية، بعد تلاشي الصفات

[1] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص85.
[*] - الأعراف، من الآية78.
[2] - يوسف زيدان، هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص85.
[3] - هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص313.
[4] - النبأ، من الآية26.
[5] - هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص313.
[6] - يوسف زيدان، هامش تحقيق ديوان عفيف الدين، ص85.

البشرية واضمحلال تأثير الهوى في العارف. وعن هؤلاء العشاق السكارى بجمال الحق تعالى قال العفيف:

فَإِذَا نَظَرْتَ رَأَيْتَ مِنْ عُشَّاقِهِ أُمَمًا سُكَارَى مِنْ شَرَابِ مَعِينِهِ
مِنْ خَمْرَةٍ عُصِرَتْ لَهُمْ مِنْهُمْ كَمَا عُصِرَتْ لِآدَمَ فِي بَقِيَّةِ طِينِهِ
فَإِذَا تَنَاوَلَهَا امْرُؤٌ عَايَنْتَهُ مَا نَاوَلَتْهُ الْكَأْسَ غَيْرُ يَمِينِهِ[1]

لفظة "أمما" تدل على الكثرة، فهؤلاء القوم على كثرتهم تراهم صرعى، فاقدين عقولهم بعد أن أسكرهم شراب المحبة الإلهية، وأذهلهم تجلي صفات الجمال والكمال الرباني في الخلق، ولعل الشاعر في البيت الثاني يشير إلى الأصل الإلهي للإنسان، أو بتعبير آخر ذلك القبس الإلهي الذي بثه الخالق سبحانه في البشر، مصداقا لقوله تعالى: ﴿وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي﴾[2]، وهو المعنى الذي أشار إليه الحلاج في قوله: «تجلى الحق لنفسه في الأزل قبل أن يخلق الخلق وقبل أن يعلم الخلق، وجرى له في حضرة أحديته مع نفسه حديث لا كلام فيه ولا حروف، وشاهد سبحات ذاته في ذاته، وفي الأزل حيث كان الحق ولا شيء معه، نظر إلى ذاته فأحبها وأثنى على نفسه، فكان هذا تجليا لذاته في ذاته، في صورة المحبة المنزهة عن كل وصف وكل حد، وكانت هذه المحبة علة الوجود والسبب في الكثرة الوجودية. ثم شاء الحق سبحانه أن يرى ذلك الحب الذاتي ماثلا في صورة خارجية يشاهدها ويخاطبها، فنظر في الأزل وأخرج من العدم صورة من نفسه، لها كل صفاته وأسمائه وهي آدم، الذي جعله الله صورته أبد الدهر».[3]

فهذه الخمرة التي عصرت لهم منهم هي خمرة المحبة التي أودعها الله في قلوبهم بالفطرة، وخمرة صفاته وأسمائه التي يكتمل تجليها في العبد - كما أشار العفيف في شاهد سابق- بعد أن يزكي نفسه، ويرتقي بها في مدارج السلوك، ولهذا أشارالشاعر في البيت الأخير إلى فناء ذات العارف وبقائها بالحق (ما ناولته الكأسَ غيرُ يمينه)، وقد أشار العفيف إلى هذه الفكرة أيضا في شاهد آخر من الديوان، عقّب عليه شارحا ديوان ابن الفارض (البوريني والنابلسي) بقولهما: «قال العفيف التلمساني قدس الله سره:

لَا تَنْطِقُوا حَتَّى تَرَوا نُطْقَهَا بِكُمْ يَلُوحُ لَكُمْ مِنْكُمْ فَتِلْكُمْ شُؤُونُهَا[4]

---

[1] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص246.
[2] - الحجر، من الآية29.
[3] - الحلاج، الطواسين، ص129.
[4] - في الديوان بتحقيق العربي دحو، ص230 وردت:
لَا تَطْرَبُوا حَتَّى تَرَوا نُطْقَهَا بِكُمْ يَلُومُ لَكُمْ مِنْكُمْ جَنِينُهَا

فالعارف ساكت والحق ينطق على لسانه بالمعاني الفائضة على قلبه، قال الجنيد رضي الله عنه لما سئل عن التوحيد فأجاب بكلام لم يفهمه السائل، فطلب منه أن يعيده، فقال: إن كنت أجريه فأنا أمليه».[1] أي لست أنا من يجريه على لساني، فكيف لي أن أمليه.

فالسكر هو نشوة المحبة ونشوة تحقق صفات الحق في العبد، وهو بذلك قديم قدم الأرواح، لارتباطه في العرف الصوفي بالعهد أو الميثاق، الذي أخذه الله على ذرية آدم وهم في عالم الذر، وهو بذلك سكر متجدد مستمر استمرار وفاء العارف لتوجهه، وإخلاصه في محبته. وعشقُ العارف للسكر، إنما هو عشق عودته للأصول التي تتحقق بغيابه عن الخلق وفنائه التام في محبوبه المتعالي، ففي لحظات السكر التي تنتفي فيها المسافات وتضمحل الذات، فلا يبقى غير النقاء والكمال والجمال الرباني، يتوحد العارف بجذوره فيتلاشى اغترابه الوجودي، وتختفي عذابات الانفصام والبعاد.

وعن شدة تأثير السكر في الصوفي يقول العفيف:

بِعَيْشِكَ نَاوِلْنِيهِ يَا مُنْيَتِي صِرْفَا   إِلَى أَنْ تَرَانِي لَا أُعِيدُ وَلَا حَرْفَا[2]

ويقول في موضع آخر:

فَهَاتِ عَلَى اسْمِهَا كَاسِي فَأَنَّى   تُعَدِّي الْكَأْسَ مَعَ ظَمَآنٍ بَعْدِي
وَوَالِ كُؤُوسَهَا حَتَّى تَــــرَانِي   وَعَيْنِي لَا تَرَاكَ وَأَنْتَ عِنْدِي[3]

فالعارف في حالة ذهول وعجز وغياب عن الاحساس، يفقد فيها القدرة والتمييز، إذ تتعطل حواسه، فلا يرى ولا ينطق ولا يقدر حتى على الحركة:

شَرِبْتُ مُدَامَ نُعْمَى مِنْ قَدِيمٍ   مُرَوَّقَةً وَلَيْسَــتْ ذَاتَ دُرْدِي
فَأَعْجَزَ بَعْضُ أَيْسَرِهَا بَنَانِي   عَلَى بَذْلِي لَهَا مَا فَوْقَ جُهْدِي[4]

نلاحظ ربط الشاعر في الشواهد بين السكر وطلب السقاية والإلحاح عليه (بعيشك ناولنيه، هات، وال كؤوسها) من جهة، وبينه وبين الإشارة إلى قدم الخمرة وصفائها وصرافتها من جهة ثانية، فمعروف أن الخمرة الحسية كلما ازداد قدمها وصرافتها ونقاؤها، ازداد تأثيرها في شاربها وقوي، فالإشارة هنا إلى قوة مفعول خمرة الأرواح واشتدادها على العارفين، وإلى سكر الشاعر بها قبل كون إيجاد الوجود.

---

[1] - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج1، ص141.

[2] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص144.

[3] - المصدر نفسه، تح: يوسف زيدان، ص233.

[4] - المصدر نفسه، ص134، والدردي: ما يترسب في قعر إناء الخمرة من شوائب.

فقد وُهِب الشاعر محبةَ هذه المعشوقة (نعمى) قبل تعيّنه وظهوره في عالم الخلق، فاستجاب لهذه المحبة وبادلها إياها؛ لأنه نال هواها بلا سمع يسمع به خطابها، ولا نظر يبصر به جمالها، فتحير بحبها في عالم الأمر حيث لا ظهور لذاته، ولا لصفاته في عالم الخلق، فكانت نشوته وسكرته من حبها قبل ظهوره في عالم الخلق[1]، فهي الصرف النقية المعتقة قبل كون الزمان، وهي التي كلما ازداد العارف منها شربا، ازداد عطشا وقوي إلحاحه على الاستزادة منها (مع ضمآني). يقول العفيف:

يَا حَبَّذَا الْكَأْسُ بِكَفِّ الْحَبِيبْ أَذَابَتِ الْأَنْوَارَ وَسْطَ اللَّهِيــبْ

وَحَبَّذَا الرَّاحُ الَّتِي لَمْ تَــزَلْ تَصْرِفُنِي بِالسُّكْرِ حَتَّى أَغِيبْ[2]

فصيغة المدح "حبذا" التي تكررت في الشاهد مرتين، تدل على هوس الصوفي بنشوة خمرة الأرواح، والغبطة المطلقة بالسكر الناجم عنها، واستمتاعه بلذته وغشيته، فالسكر طرب الأرواح وفرح القلوب واغتباطها بمعرفة سر وجودها، فهو مطلوب مرغوب من الصوفية، بل «ينبغي لكل سالك أن يجتهد في تحصيله ببذل الروح، لأم القلب حينئذ ينشط من عقال العقل المفرق في وادي الفرقة، يطرب بانقلابه عن شرك عبودية النفس مطلقا في فضاء الحرية».[3] وبذلك فإن صاحب السكر لا يلام ولا يؤاخذ، يقول الشاعر:

فَإِنْ لَامَ فِيهَا الشَّيْخُ طِفْلَ غَرَامِهَا عَلَى سُكْرِهِ فَالشَّيْخُ كَالطِّفْلِ يَلْعَبُ[4]

تسبب الخمرة الصوفية نشوة روحية وفرحا يسري في وجدان العارف، فينهال على قلبه في حالة سكره بالمحبة، أو في حال تجلي الحق عليه بالمحبة، فيض من اللذة الروحية التي تطغى على كل كيانه، ويستثير الانتشاء بها حركة في الباطن لا يتمكن من مدافعتها، فتظهر العربدة على الجوارح، تفريغا لهذه الحركة الانتشائية الباطنية، ثم لما تزول عنه منازلة الحال، تعود جوارحه إلى السكون مصحوبة بالاسترخاء والهدوء. [5] فإذا لام الشيخُ الواصل المريدَ المبتديء (طفل غرامها) على تأثره بالخمرة، وغلبة السكر عليه، فحاله ليست أفضل من حال تلميذه، فهو أيضا واقع تحت سحر المعرفة الربانية، وتشربه أسرارها العظيمة، فكلاهما يلعب ويعربد، وقد يطغى عليه الحال فيشطح ويبوح بما كشف له من أسرار.

---

[1] - ينظر: عبد الرزاق القاشاني، كشف الوجوه الغر، ص91.

[2] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص136.

[3] - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج1، ص160.

[4] - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص100.

[5] - ينظر: أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، ص338.

وللعفيف في الإشارة إلى تباين أحوال العارفين في حال السكر بعض النماذج الشعرية، منها قوله:

إِنِّي امْرُؤٌ مِنْ عِصَابَةٍ كَرُمَتْ أَذْهَبُ فِي الْحُبِّ حَيْثُمَا ذَهَبُوا
سُقُوا وَلَمْ يَسْكَرُوا وَكَمْ فِئَـــةٍ أَسْكَرَهُمْ عِطْرُهَا وَمَا شَرِبُوا
إِنْ كُنْتُ أَصْحُو بِشُرْبِهَا فَلَقَدْ عَرْبَدَ قَوْمٌ بِهَا وَمَا شَرِبُـــــوا[1]

إن سكر الروح ونشوة الثمالة دون كأس ليست إلا لأهل العرفان، أصحاب المواجيد والشوق الموصوفين بالذوق، فهم أهلها الأولى بها، ف«السكر يكون على قدر المرتبة الصوفية، فالأعلون يشربون ولا يسكرون، والآخرون الأقل مرتبة تسكرهم رائحة تلك الخمرة وعطرها، وإن لم يذوقوها».[2] فحالات الوجد العارم التي كثيرا ما قارنها المتصوفة بحالة السكر، «تعتبر من أكثر الأحوال الصوفية امتلاء بالتوتر والحركة، المتجهة من الداخل إلى الخارج في مد مندفع، وشعور غامر بالنشوة والانفراج العاطفي».[3] وهي التي أشار إليها الشاعر في الأبيات بالعربدة.

والعفيف - حسب ما أعلنه في الشاهد- (إني امرؤ من عصابة... سقوا ولم يسكروا) ينتمي للفئة الأولى من الصوفية، المتمرسة التي اعتادت السكر وخبرت وطأته، لثباتها في الأمر وقوة عقولها وتمكنها فيه، فلم يعد يؤثر فيها كما في بداية هذه التجربة، غير أن الأمر على ما يبدو ليس دائما كذلك؛ فقد يسكر العفيف بمجرد شم شذى الخمرة دون أن يذوقها، يقول:

ثَبَاتِي عَلَى هَذَا الْهَوَى غَيْرُ مُمْكِنٍ وَمِثْلِي عَلَى مِثْلِ الْهَوَى لَيْسَ يَمْكُثُ
ثَمِلْتُ وَلَمْ أَمْدُدْ يَمِينًا لِقَهْـــــوَةٍ وَلَا رَاحَ إِلَّا الْحُبُّ بِالْقَلْبِ يَعْبَـــــثُ[4]

ويقول في نموذج آخر:

سَكِرَ الْكِرَامُ بِبِنْتِ كَرْمَتِهَا وَمَا شَرِبُوا وَمَالُوا بِالشَّذَا الْمُتَضَوِّعِ[5]

فمشاهدة الحسن تدهش العقل، وتسكر الروح والقلب إسكارا عجيبا من غير مسكر معهود للناس، وليس في طاقة كل العارفين تحمل وطأته، كما أن الصوفية لا يستوون فيما كوشفوا به ولا ما شاهدوه، فقد يرد على عقولهم ما يفوق قدرتها على الاستيعاب، فيكون نوره وبرهانه أقوى، فيقوم شاهده منه ويعجز العقل عن إدراكه، فالمشاهدات والواردات تأتي على قدر صفاء القلوب، وتخليها عن الحجب

---

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص95.
(2) - هيفرو ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص314.
(3) - عاطف جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، ص357.
(4) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص165.
(5) - المصدر نفسه، تح: العربي دحو، ص137.

المانعة للإدراك.[1] ذلك أن «التجلي الإلهي ما تحقق به إلا الإنسان الكامل، وأما كل ما سواه من بقية العوالم، فإنما شمت رائحته فقط فسكرت، فغابت عن الإدراك»،[2] من شدة تحيرها فيه لشمها رائحة تلك التجليات ونسيم الوصال.

فليس السكر الروحي حكرا على الصوفية وحدهم، بل تشاركهم فيه الأكوان قاطبة، غير أن سكرها ليس عن شرب مدام، بل يكفيها شم شذاها لتميل عشقا للجمال وسكرا به، يقول:

أَدَارَ الْحُمَيَّا مِنْ مُحَيَّا جَمَالِــــهِ فَرَاقَتْ صَفَا كَأْسِهِ وَمُدَامِهِ
وَمَالَتْ بِهِ الْأَكْوَانُ سُكْرًا صَبَابَةً وَلَمْ يَبْدِ إِلَّا حُجْبَهُ وَلِثَامَهُ[3]

لقد سكرت هذه الكائنات من رائحة هذه الخمر، ولم تشربها كما شربها الصوفية، وما تمايل الأكوان وحركتها التي لا تتوقف ولا تهدأ، إلا دليل ثمالتها بصفات الجمال الإلهي المطلق، لقد ارتقى العفيف إلى عمق هذا المشهد العجيب في رحلة عروجه إلى العلو، فرأى بذوقه آثار تجلي المولى سبحانه في تلك الأكوان، وأدرك بحدسه انجذاب الأشياء إليه انجذابا حبيا يبين أن الخالق عز وجل هو محور الكون ومبدأ الخلق. وإن كان هذا هو حال المخلوقات ولم يتجل من جمال الألوهية إلا قبس منه (حجابه ولثامه)، فكيف لو تجلى بتمام كماله، وبديع جماله؟ وحجاب الذات: «ظهور صور الكاملين عنها من تجلي الاسم المصور».[4] فهي مستورة خلف صور هؤلاء الكاملين، وهم أعظم مجلى لجمالها المطلق. وشبيه بذلك قوله الشاعر:

هَاتِ بِنْتَ الْكُرُومِ يَا صَاحِ صِرْفًا وَأَدِرْهَا عَلَى نَدَامَاكَ لُــطْفًا
مَا تَرَى الْكَوْنَ قَدْ تَمَايَلَ سُكْــــرًا وَنَسِيمُ الرِّيَاضِ يَعْبَقُ عُرْفًا[5]

فالمخلوقات جميعها تعرف الله تعالى بالفطرة، وتشهد له بالوحدانية والربوبية، قال تعالى (الإسراء من الآية 44): ﴿وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَكِنْ لَا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ﴾ فالكون لم يُخلق إلا ليُظهر الحقُّ تعالى تجلياتِه فيه، وأسرار حكمته وبديع صنعه، وآثار جماله المبهر، فكيف لا يسكر الصوفي بهذا الجمال الذي هو السراج الذي أنار ظلمة الأكوان وكان سبب إيجادها، فهو يرى في تمايلها إشارة تدعوه إلى الشرب والسكر والفناء، وكأن العفيف أراد أن يشارك تلك الكائنات احتفالها

(1) - ينظر: السراج الطوسي، اللمع، ص383.
(2) - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج1، ص83.
(3) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص207.
(4) - البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج1، ص217.
(5) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص146.

بالعشق الذي استغرق الوجود كله، وأن يتماهى في قوة الحب التجاذبية التي تسري في الوجود فتبث فيه الحياة، وتضمن بقاءه واستمراريته.

و"الصحو" من جملة الألفاظ الجارية في كلام الصوفية إلى جانب السكر، ومما جاء في ديوان العفيف عن شواهد اقترن فيها ذكر هاتين العلامتين، قوله:

لَكَ طَرْفِي حِمًى وَقَلْبِيَ بَيْـتٌ فِيهِمَا عَهْدَكَ الْقَدِيـــمَ خَبَيْـتُ
وَمِنَ السُّكْرِ مَا صَحَوْتُ وَكَلَّا كَيْفَ أَصْحُو وَمِنْ لَمَاكَ انْتَشَيْتُ[1]

الصحو عند القوم: رجوع إلى الاحساس بعد الغيبة بوارد قوي... ولا يكون صحو في هذا الطريق إلا بعد سكر، وما لا يعطي علما فليس بصحو الطريق. [2] أما اللمى، فكناية عن حلاوة التوحيد[3]، وعن لطائف المناجاة السرية بالمعاني الربانية. [4] ولعل في ربط الشاعر بين عهد الميثاق القديم في عالم الذر، وبين ديمومة السكر، إلى أن سكره قديم، حيث انتشت روحه بحلاوة المناجاة الإلهية له في خطاب "ألست بربكم"، فبقي سكره خالدا في أعماقه، ليستيقظ ويتجدد كلما لاحت له بوارق الوصال وبوادر الكشوفات.

ينفي العفيف في أغلب النصوص التي جمع فيها بين السكر والصحو، خلوصه إلى حال الصحو، ويؤكد إقامته على السكر، واستمرار استغراقه فيه، لاستمتاعه بلذة القرب، وسعادة الفناء والكشوفات، وخوفه من فقدان تلك اللذة بانتهاء السكر وعودته إلى نفسه وإلى الخلق، ناهيك عن عودة التكليف بحقه بعد أن يعود إليه عقله وحواسه وإدراكه، لأنه «في حال سكره محفوظ (بالله) لا يتكلفه، وفي حال صحوه متحفظ بتصرفه»[5]، يؤكد ذلك قوله:

سَكْرَانُ لَا أَصْحُو وَلَا أَنَا مِنْ فَوَاتِ الصَّحْوِ نَادِمْ

....

وَأَبِيكَ لَوْ أَنِّي صَحَوْ تُ لَكُنْتُ فِي اللَّذَّاتِ آثِمْ[6]

يقول ابن عربي في الفصوص: «والسكران في هذا الطريق لا يغيب عن إحساسه، فإن غاب... فقد انتقل عندنا من حال السكر إلى حال فناء أو غيبة أو محق، ولم يعقب سكره صحو». [7] هذا القول

---

(1) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص157.
(2) - ينظر: سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص1206.
(3) - ينظر: البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج1، ص164.
(4) - ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص182.
(5) - أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص154.
(6) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص223.
(7) - ابن عربي، فصوص الحكم، ج2، ص545.

يرجح أن الحال التي مر بها الشاعر من خلال الشواهد، التي وصف فيها اغتباطه باستمرار سكره، إنما هي حال المحق؛ والمحق في اللغة معناه الاحتراق، يقال محقه الحر أي أحرقه[1]، وهو «فوق المحو، لأن المحو يبقي أثرا، والمحق لا يبقي أثرا، وغاية همة القوم أن يمحقهم الحق عن شاهدهم، ثم لا يردهم إليهم بعدما محقهم عنهم».[2]

ويبدو أن الشاعر قد بلغ في هذا المقام درجة من الارتقاء والقرب تساوى فيها سكره وصحوه، وفي ذلك أنشدوا:

إِذَا طَلَعَ الصَّبَاحُ لِنَجْمِ رَاحٍ تَسَاوَى فِيهِ سَكْرَانٌ وَصَاحِ[3]

ويشرح القاشاني هذه الدرجة من النادرة من القرب بقوله: «..فكيف يكون صاحب سكر وصحو معا؟ وتندفع هذه الشبهة بأن يقال: السكر الزائل في الصحو الثاني هو الذي يظهر من مشاهدة جمال الصفات، ولا يستقر من حال الشهود إلا هذه، والسكر الواقع في الصحو الثاني، هو الذي يظهرمن مشاهدة جمال الذات، فلا يزول لعدم استقرارها حال شهود الذات، فإنه لا يحصل لأحد في الدنيا منها إلا لمحات يسيرة».[4] وقد جاء في الرسالة القشيرية ما يؤكد هذه الدرجة من العروج والارتقاء: «فصاحب الذوق متساكر، وصاحب الشرب سكران، وصاحب الري صاح، ومن قوي حبه تسرمد شربه، فإذا دامت به تلك الصفة، لم يورثه الشرب سكرا، فكان صاحيا بالحق، فانيا عن كل حظ، لم يتأثر بما يرد عليه، ولا يتغير عما هو به».[5] فإذا وصل العارف إلى مرتبة الري الرفيعة، لم يتوقف عن الشرب، ويكون قد بلغ درجة الرؤيا المستمرة للمحبوب، فيحيا به ويقيم أبدا عليه. وفي ذات المعنى قال العفيف:

يَا مُسْكِرِي بِالصَّحْوِ بَلْ مُثْبِتِي بِالْمَحْوِ بَلْ يَا غَائِبِي يَا حَاضِرِي[6]

لقد تساوى الأمر عند الشاعر فهو سكران في صحوه، وثابت في محوه، وغائب في حضوره، والإشارة هنا إلى استمرار حال السكر على الشاعر وما يصاحبها من أحوال: المحو والغياب. وهذه

---

(1) - ينظر: محمد التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج2، ص1480.

(2) - أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص157.

(3) – المرجع نفسه، ص157.

(4) - عبد الرزاق القاشاني، كشف الوجوه الغر، ص31.

(5) - أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيري، ص155.

(6) - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص112.

حال الواصلين؛ في سكر دائم وغيبة متواصلة، «فإنهم فانون عن أنفسهم، غائبون في شؤون معبودهم، إذ محال أن تشهده وتشهد معه سواه».[1]

وقد قيل: "من أثبته فقد أحضره، ومن محاه فقد غيبه... فيمحو الله أوصافهم، ويثبت أسرارهم، لأنها موضع المشاهدة"، وحقيقة المحو والإثبات أنهما صادران عن القدرة، مقصوران على المشيئة[2]، فلذلك نلمس في الأبيات توجه الشاعر بالخطاب لمعبوده على أنه هو الفاعل المطلق فيه (مسكري، مثبتي، غائبي، حاضري)، بينما العفيف في حالة استسلام تام يقلبه الحق بين أقطاب هذه الأحوال كيف يشاء. وكيف يصحو وهو دائم التأمل في تجليات جمال الحق تعالى في الكائنات، يقول:

صَحَا السُّكَارَى وَسُكْرِي فِيكَ دَامَ ... وَمَا لِلسُّكْرِ مِنْ سَبَبٍ يُرْوَى وَلَا نَسَبِ[3]

ويقول في شاهد آخر:

إِذَا مَا انْقَضَى سُكْرُ النَّدَامَى وَشَاهَدُوا ... جَمَالَكَ عَادَ السُّكْرُ فِيهِمْ كَمَا بَدَا[4]

فسكر العفيف قديم، مستمر، بل هو سبب عيشه وقوام حياته، إذ يقول:

مَنْ لَمْ يَمُتْ بِالسُّكْرِ مِنْهَا لَمْ يَعِشْ ... أَبَدًا وَمَنْ لَمْ تَدْعُهُ لَمْ يَسْمَعِ[5]

والموت تعبير عن مرتبة من الفناء تلي مرتبة السكر، وتعرف عند الصوفية بمقام "جمع الجمع"؛ يفنى فيها العبد بحضرة ربه فناء كليا، فإذا نظر فإلى ربه، وإذا سمع فإنما يسمع ربه، وإذا تحرك فبربه... وجمع الجمع «هو غاية المعرفة، فأول المعرفة دلالة الصنعة على الصانع، ووسطها دلالة الصانع على الصنعة، وغايتها تلاشي كل ما دون الحق، ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ﴾[(*)]».[6] يقول ابن عربي: «واعلم أن كل حب لا يحكم على صاحبه بحيث أن يصممه عن كل مسموع، سوى ما يسمع من كلام محبوبه، ويعميه عن كل منظور، سوى وجه محبوبه، ويخرسه عن كل كلام، إلا عن ذكر محبوبه وذكر من يحب محبوبه، ويختم على قلبه فلا يدخل فيه

---

(1) - محمد بن عباد النفري الرندي، شرح الحكم العطائية، إعداد ودراسة: محمد عبد المقصود هيكل، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1988، ص220.

(2) - ينظر: أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص157.

(3) - عفيف الدين، الديوان، تح: يوسف زيدان، ص115.

(4) - المصدر نفسه، ص232.

(5) - المصدر نفسه، تح: العربي دحو، ص137.

(*) - الرحمن، الآيتين 24-25.

(6) - ابن عجيبة، إيقاظ الهمم في شرح الحكم، ج1، ص35.

سوى حب محبوبه، ويرمي قفله على خزانة خياله، فلا يتخيل سوى صورة محبوبه... واعلم أنه لا يستغرق الحب المحب كله إلا إذا كان محبوبه الحق تعالى».[1] وهذا ما أشار إليه العفيف بقوله:

أَسْكَنْتَ شَخْصَ هَوَاكَ طَرْفِي وَالْحَشَا فَعَمَرْتُ مِنْكَ بَوَاطِنِي وَظَوَاهِرِي[2]

فلا يبرح محبوبه نصب عينيه في قيامه وقعوده، في حركاته وسكناته، في أفكاره وخطراته، بل مع كل نفس من أنفاسه، ولا يفهم هذه الأحوال العجيبة إلا أهل العشق الكامل أرباب الفناء، ممن احترقت قلوبهم وأوصافهم، وتلاشت آثارهم كالهباء في أنوار حضرة التجلي الإلهي.

إن هذا الحضور القوي لعلامة السكر في المدونة، يبرره ما لمسناه من ارتباط واضح لهذه العلامة بأهم لحظات الوصول التي كان يصبو إليها الصوفي، وتتوق روحه لبلوغ حدودها، فعبر الشاعران من خلال دلالات السكر عن أحاسيس الذهول والدهش الاستثنائية التي تطالع العارف في هذه المرحلة، حيث تمتزج الحياة بالفناء، وتسمو كلمات الشاعر معلنة بشموخ انتصاره، ونشوته بارتوائه من كؤوس العشق في محراب التجليات الربانية، وفضاءات السكر والفناء السرمدي.

لقد أعطى الشاعران لعلامة السكر أبعادا ودلالات، استهلكت معانيها اللغوية، لتتجاوزها إلى دلالات عرفانية، وسّعت أفقها اللغوي، وأغنت استخداماتها الشعرية، انصهرت فيها بنجاح أقطاب متناقضة تناقض الأحاسيس الفريدة التي يختبرها العارف في تجربة العروج، إذ لمسنا من خلال الشواهد التي مرت بنا معاني الشدة والقوة والسيطرة، ممتزجة في هذه العلامة بدلالات الهدوء والسكون والاستسلام، فالسكر ستر، ولذة، وذهول، وحيرة، وشعور بالقهر والغلبة، وامتلاء بالمحبة والوله والغبطة، وأكثر من ذلك هو هبة وحظوة يختص بها الحق عبادة المقربين، لذلك جاء الخطاب في فعل الإسكار عائدا على ال"الذات" المعبر عنها بضمير الـــ"هي" أو "الأنت"، فهي التي تسكر الصوفي وهي التي تخاطبه وتناجيه، وهي التي تغدق عليه أنوار كشوفاتها وفيوضاتها القدسية، فترفع عنه الحجب ليتملى بسنا جمالها المطلق، وهي التي تعيده إلى نفسه وإلى الخلق بالصحو والبقاء.

وإحساس الشاعرين بالسكر إحساس قديم، لارتباطه ذوقيا بالعهد القديم في عالم الذر، وهو سكر متجدد مستمر أيضا، استمرار تجلي الجمال الأقدس للعارف في الموجودات، وهو شعور بالفناء والمحو والمحق، ينكر فيه العارف ذاته ووجوده بعد تحققه أن الوجود الحق والأوحد هو الوجود الإلهي لا غير، فالسكر بذلك لا يمثل في حقيقته الوصول، بل هو بوابة للولوج إلى الحضرة، والارتقاء إلى درجات أخرى تعقبه، لذلك رأينا كيف تختلف مراتب السكارى، تماشيا ومقامات المحبة، غير أنهم

[1] - ابن عربي، الفتوحات المكية، ج2، ص325.

[2] - عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو، ص112.

يتفقون في تعلقهم بالسكر وإدمانهم عليه، وقد أكد العفيف عشقه واستلذاذه حال السكر، وتفضيله لها على حال الصحو، ولهذا الموقف كما رأينا أسبابه ومسوغاته، كخوفه من افتقاد لذة القرب والفناء، التي تنتفي فيها غربته من خلال اتصاله بجذوره العلوية، فصحوه يعني تفرقته وابتعاده وعودته إلى الانفصام من جديد، ناهيك عن عودة التكليف في حقه، بعد أن سقط عنه في حال السكر.

كما نظر أبو مدين للسكر باعتباره سرا، ينبغي أن يصان عن عيون الحساد الفضولية الحاقدة، صونا لسر المحبة، ولِمَا يُكشف فيه للعارف من حقائق غيبية يُحْضَر عليه البوح بها، لأنها ليست للعامة بل للخاصة من الواصلين، والسكر عند العفيف إحساس كوني تتشارك فيه جميع المخلوقات، وتعبير عن انجذابها العشقي إلى بارئها الذي هو سبب وجودها وغايته، لذلك فهو يترجم تمايل الأشجار وجريان الأنهار، وتلاطم الأمواج، وسريان النسيم، وحركة الكائنات والكواكب وغيرها، إلى دعوة للانخراط في سكر كوني متناغم بالمحبة، وانتشاء جماعي بالجمال الرباني المدهش. ويفضي السكر في شعره إلى بلوغ مرتبة جمع الجمع، حيث تتجلى الأسماء الإلهية في العارف، ويتحقق بالصفات الربانية، بعد أن تسقط عنه الصفات البشرية المذمومة، فلا يتحرك ولا ينطق ولا يرى ولا يسمع إلا بالحق وللحق.

خاتمة

خاتمة:

بعد أن استكمل البحث مضامين فصوله وتفاصيل مباحثه، تأتي الخاتمة التي حاولت أن أرصد فيها أهم النتائج التي أسفرت عن تتبع غوامض دلالات مختلف العلامات السيميائية، الواردة في ديواني شاعرين مثّلا قامتين بارزتين بين الإبداعات الشعرية الصوفية في بلاد المغرب الإسلامي، في حقبة مثلت أزهى فترات الفكر والإبداع الصوفي في المنطقة، وقد لخصت تلك النتائج في النقاط التالية:

- لا يخفى على الدارس المتأمل في ديوان أبي مدين، التأثير البارز لفلسفته وفنه في الشعراء الصوفيين ممن عاصروه أو تلوه، فقد لمسنا من خلال الدراسة حضور بعض من صوره الشعرية الرقيقة، وتلويحاته الصوفية المبدعة، في قصائد أشهر الصوفية في الحب الإلهي كابن الفارض وابن عربي. ويبدو أن العفيف كان أكثر تفننا وحرية من غيره في استخدام العلامات، فجاءت مواجيده في صورة ومضات خاطفة، لا يطيل فيها الغوص في النفس وشرح تفاصيل مكامنها وأحوالها، مما يجعل العلامة عنده أكثر عمقا وتركيزا وخفاء.
- لقد اتسمت نظرة أبي مدين للعنصر الأنثوي بالشمولية وسعة الأفق؛ تجاوز من خلالها التوظيف الصريح المباشر للأسماء المؤنثة، إلى استثمار دلالات أعمق وأكثر خصوبة وتفتحا للجوهر الأنثوي، باعتباره مؤشرا على سر الأنوثة السارية في الوجود، واستعاض عن ذكر أسماء المعشوقات العربيات بتوظيف ألفاظ أو ضمائر تشير إلى ما يلوح إليه وهو الذات الإلهية، وكسرُهُ لهذه القاعدة ينم عن تطوير دلالي رائد في مسيرة الشعر الصوفي. واستطاع العفيف عن طريق علامة الأنوثة أن ينقل رؤياه الخاصة في العشق الإلهي، فأشار بمظاهر جمال المرأة إلى مظاهر التجلي الإلهي في الوجود، لكنه حتى في هذه المظاهر المغرية، لا يرى من ورائها إلا التوحيد، ولا يلمس فيها غير تجليات القدرة الربانية.
- لاحظنا من خلال بعض النماذج التي تضمنت علامات المعجم الغزلي في المدونة، أن دلالة المحبوب المتغزل به يمكن أن تؤول أحيانا إلى شخص الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم. وقد حمّل الشاعران العلامات المنضوية تحت حقل الغزل دلالات خاصة، تربط بين معنى العلامة اللغوي ومعناها الذوقي، في انسجام وتماهٍ غاية في العذوبة والإبداع، فوظف العفيف "ليلى" للتعبير عن نشوة الحب الإلهي، والسكر بتجليات صفات الجمال المطلق في الوجود، وجعل "علوة" تلويحا على حضرة العلو، وأشار ب"سعدى" إلى غبطة الصوفي بانكشاف الحجب بينه وبين محبوبه المتعالي، أما "هند" فهي العلامة الأنسب للتلويح على حدة فتك التجليات الإلهية الباهرة بقلب الصوفي، وتأثيرها الشديد في كيانه وباطنه.

- أشار أبو مدين من خلال السهر والبكاء واللوعة والاصفرار والنحول... إلى المجاهدات الجسمية والروحية، التي يعبر السالك من خلالها إلى عتبات الفناء في الحقيقة المحبوبة، وأشار بالعاذل إلى الجاهل بتجليات ربه وظهوراته في كل شيء، وهو أيضا الشيطان الذي يوسوس للصوفي، ويسعى لثنيه عن إكمال طريقه إلى الله، ولوح بالمبشر على الواردات الربانية. ووظف للتعبير عن معاناة الصوفي جراء غياب الفيوضات الربانية، وافتقاده لذة الفناء، علامة قيسٍ مجنون ليلى، التي تحيل أيضا على استغراقه في محبة الحق وولهه الشديد بجماله وكماله، وعلى العفة والإخلاص في المحبة.
- عبرت علامة القرب والوصال في المدونة على إشراق التجليات، وفناء الصوفي في صفات معشوقه المطلق، أما البعد والهجر والفراق فدلّت على غياب الكشوفات والتجليات الإلهية، وعلى مقام الفرق أو البقاء الذي يعقب خروج العارف من مرحلة الفناء، وعلى اغتراب الصوفي وانفصامه عن أصوله النورانية العلوية. كما وظف الشاعران علامة الرق والعبودية للإشارة إلى انقطاع الصوفي عن الأغيار، وانشغاله المطلق بالله عز وجل، أما عطر الحبيبة ونشرها الزاكي، فيدل على الفيوضات والتجليات الرحمانية التي تعبق بها الأجواء الروحية الصوفية.
- لا تكاد تخلو قصيدة غزلية في المدونة من الإشارة إلى مرحلة الفناء، التي هي غاية كل صوفي، وقد أشار إليها الشاعران بثنائية الموت والحياة، التي يتوضح من خلالها أن الموت الطوعي تعقبه ولادة صوفية لمخلوق جديد، وهو ما يعبر عنه الصوفية بالفناء عن السوى والبقاء بالله، وذهاب كثافة الجسد التي تحجب الروح عن الوصول، إيذانا بحياة جديدة.
- أشار أبو مدين من خلال مختلف العلامات الغزلية الواردة في الديوان، إلى جملة من الثنائيات الضدية (وهي علامات في حد ذاتها)، التي تتأسس عليها التجربة الصوفية عموما، وقد حاولنا استنباطها والوقوف عند دلالاتها، من خلال مقاربتنا السيميائية لتلك العلامات اعتمادا على مربع غريماس، وقد عكست تلك الأقطاب المتنافرة حالة التوتر والصراع الروحي التي يعانيها السالك في طريقه إلى الله، وتتمثل تلك الثنائيات في: (الحياة/الموت)، (الاحتجاب/التجلي)، (القرب/البعد)، (الفناء/البقاء)، (الحرية/العبودية)، (التعدد/الوحدة).
- عزف الشاعران من خلال المعاني العرفانية للعلامات المنتمية إلى قاموس الطبيعة نغمة العشق الصوفي للجمال والكمال الإلهيين، بضرب من التراسل الفني القادر وحده على احتضان غرابة واستعصاء معاني العرفان الصوفي، وقد توضحت في أشعارهما العلاقة

القائمة بين الصور والإحالات الباطنية، في إطار الاتساق بين العيني والمجرد، فحفلت قصائدهما بالأخيلة والصور المتراكبة، التي أفضت إلى خلق تصور باطن لتجلي الألوهية في الأشكال الفيزيائية المتنوعة للطبيعة، بحيث تفضي كثرة الصور المادية لمختلف عناصر الطبيعة، إلى وحدة المتجلي الظاهر أي الذات الإلهية (كثرة المجالي ووحدة المتجلي).

- لقد تغنى الشاعران بالجمال المطلق وعبرا عن إشراقه على الوجود بأسره، وبينا في شعرهما الرائق تجلي فيضه الكلي على مظاهر الحسن المتكثرة في الوجود، وقد دعيا إلى تقديس الحسن والفناء فيه، مادام جمال الألوهية يشع بعضٌ منه على الموجودات جمالا مقيداُ بصفات الباري وأسمائه الحسنى. وعلامة الطبيعة مرتبطة أشد الارتباط لدى الشاعرين بعلامتي المرأة والخمرة، لأن النفس الإنسانية تتعشق الجمال وتسكر به، فما الطبيعة والمرأة سوى تجل لجمال الألوهية المطلق. ويبدو العفيف في كل ذلك تلميذا وفيا لابن عربي، وشارحا لأفكاره في وحدة الوجود، التي أسس لها أبو مدين قبلهما.
- لما كان الغصن ملمحا طبيعيا يحيل على دلالة الرشاقة والأنوثة والخصوبة، فقد لوح به العفيف على الجمال الإلهي المبهر، كما عبر أبو مدين بعلامة الشجرة عن الإنسان الكامل، وكان لعلامة الطير توظيف مميز في المدونة؛ إذ يمثل تغريده جزءً من عناصر الاحتفاء بفرحة الصوفي بالوصول، كما يعبر عن معاناته في تجربة الحب الإلهي. أما الظبي فهو في شعر العفيف إشارة إلى ملمح الجمال الأقدس، الذات النافرة المتمنعة الجامحة بهواها عن وصله (الذات الإلهية) كما أشار بالغزال النجدي إلى الحقيقة المحمدية، مما يدفعنا للجزم بوجود علاقة قوية تربط صورة الطبيعة والأرض بصورة الأنوثة؛ فكلاهما يعتبر أصل الحياة ومنشأها، ورمزا للخصب والاحتواء والاستمرار، كما لوح العفيف بالرياح والنسيم على النفحات الروحانية العلوية، وبلمعان البرق على سنا الكشوفات. والبحر في المدونة علامة دالة على العظمة والقدرة، وعلى اتساع النور والبهاء الإلهي، ولا محدودية علمه ومعرفته. كما اعتبر الشاعران النور أساس الوجود، ولوحا به على سنا الجمال الإلهي، كما دل أيضا على الحجاب الذي يمنع الخلق من رؤية الخالق تعالى.
- لقد تفنن الشاعران في استدعاء نموذج القصيدة الطللية، واعتنيا بإسقاط مواجيد الصوفي وحيرته وحنينه على المشهد الدرامي لمنازل الأحباب، وعبرا عن حنينهما الدائم إلى الأماكن المقدسة، وإلى أرض الحجاز والفتوحات بصفة عامة، فعجت بأسمائِها قصائدُهما، لتعكس ما يتنازع روحيهما الحيرى من إحساس بالفقد والإغتراب، الذي كان يدفعهما دوما

للتطلع إلى الترحال والسياحة، للبحث عن مواطن الصفاء، ومنازل الروح، فنطقت أغلب نصوصهما بالسفر والإعداد للرحيل والحادي والعيس والظعن، وهي في مجملها تلويحات على شوقهما وافتقادهما زمن الكشوفات، وعلى مواطن الحضرة الإلهية، وأماكن تجلياتها، مما يجعلنا نجزم بأن ما في المدونة من وصف للرحلة بتفاصيلها، ووقوف على منازل الأحبة، لم يكن تقليدا للشعراء القدامى، ولا جريا على منوالهم، بقدر ما كان تجسيدا للشعور النفسي الدائم بالاغتراب، وسعي الصوفي الحثيث لنيل الوصل وتحقيق القرب من الله تعالى.

- حملت أسماء الخمرة معان ودلالات إضافية حجبت دلالتها الأصلية، لتحيل على دلالات مرتبطة بأحوال ومقامات تنتاب الصوفي أثناء عروجه نحو المطلق؛ فدلت الخمرة على الحظوة التي اختصه بها الحق، بتحقق القرب منه تعالى ومَنِّه على عبده بكشوفاته وتجلياته، والمدام والسلاف على قدم المعرفة الإلهية، وشدة تأثير التجليات في العارف، والراح والقهوة للإشارة إلى نشوة تلقيه كؤوس المحبة والمعرفة، أما الشراب فإنه ترجمة للذوق وحلاوة طعم كأس المحبة الإلهية، ويلجأ الشاعر لعلامة الحميا والصهباء والعقار للإشارة إلى اشتداد السكر الروحي بالعارف، أما الشمول فهي الأنسب في تصوير حالة الدهش والذهول من معاينة آثار أسماء وصفات الحق، وللإشارة إلى الحقيقة المحمدية، وابنة الكرم على كرم الحق ولطفه بأوليائه وخلقه.
- أشار الشاعران بعلامة قدم الخمرة إلى قدم المحبة والمعرفة الإلهية، وبعلامة صرافة الخمرة إلى الشهود الخالص التام، أما الخمر الممزوجة فتحيل دلالتها على مزج الوجود الحق بصور الكائنات العدمية. كما دلت صفة النورانية لديهما على الإبانة والهداية بإشراق قلب العارف بنور الفهم، ووهج الكشف الرباني، وقد تضمنت علامة الحان دلالة حضرات الذات العلية، ومجالس أهل العلوم الإلهية، وتجلى الساقي في المدونة بوصفه صاحب الحكمة والمحبة ومانح أسرارها، فدلت هذه العلامة على الذات الإلهية أو الذات المحمدية، والإنسان الكامل أو الشيخ المرشد. كما تنوعت دلالة النديم فمرة يحيل على الذات الإلهية، وأخرى على العارفين السالكين في طريق الله تعالى.
- تمثل أواني الخمرة عند الشاعرين إشارات على مقادير واردات التجليات الإلهية القوية، باعتبار أن قلوب العارفين هي خزائن المعرفة الإلهية ومستودع أسرارها، أما الغناء والمعازف فتحيل على دلالة الذكر التسبيح والإنشاد الصوفي، فيما دل الرقص على اهتزاز الصوفي واضطرابه في حال الوجد، ورأينا كيف فهم الشاعران مختلف أصوات الطبيعة،

على أنها خطاب الحق سبحانه لأوليائه على لسان الكائنات، وتجسيد للعشق الكوني لله تعالى.

- يبرر الحضور القوي لعلامة السكر في المدونة، ارتباطها بأهم لحظات الوصول التي يصبو إليها كل صوفي، فعبر الشاعران من خلالها عن أحاسيس الذهول والدهش الاستثنائية التي تطالع العارف في هذه المرحلة، وإحساس الشاعرين بالسكر إحساس قديم، لارتباطه ذوقيا بالعهد القديم، وهو سكر متجدد مستمر استمرار تجلي الجمال الأقدس للعارف.

وأخيرا، تبقى هذه الدراسة مجرد محاولة متواضعة، لكشف بعض المعاني والدلالات العرفانية المخبوءة في نصوص الشاعرين، ولست أزعم أني قد أحطت بكل خفاياها، ذلك أن باب البحث والاجتهاد يبقى دائما مفتوحا أمام الباحثين، فإن أصبت فمن الله عز وجل، وإن أخطأت فمن نفسي، وما توفيقي إلا بالله تعالى.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم، رواية ورش، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1995.

أ- المصادر:

1. شعيب أبو مدين بن الحسين التلمساني، الديوان، جمع وتحقيق: بديار بشير، مطبعة بن سالم، الأغواط، الجزائر، 2012.
2. عفيف الدين سليمان أبو الربيع التلمساني، الديوان، تحقيق: عاصم إبراهيم الكيالي، دار كتاب ناشرون، لبنان، ط1، 2012.
3. (-،-)، الديوان، تحقيق: العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.
4. (-،-)، الديوان، تحقيق: يوسف زيدان، إدارة الكتب والمكتبات، مصر، ط1، 1990، ج1.

ب- المراجع:

1. إبراهيم بسيوني، نشأة التصوف الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، 1969.
2. أحمد بابا التنبكتي، نيل الابتهاج بتطريز الديباج، عناية وتحقيق: عبد الحميد عبد الله الهرامة، دار الكاتب، طرابلس، ليبيا، ط2، 2000.
3. أحمد بن إبراهيم الصديقي النقشبندي، شرح الحكم الغوثية لشيخ الشيوخ سيدي أبي مدين التلمساني المغربي، تحقيق وتعليق: أحمد فريد المزيدي، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2006.
4. أحمد بن أحمد أبو العباس الغبريني، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، تح: رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.
5. أحمد بن أحمد بن العباس الغبريني، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، تحقيق: رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981.
6. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت،1979.
7. أحمد بن قنفذ القسنطيني، أنس الفقير وعز الحقير، اعتنى بنشره وتصحيحه: محمد الفاسي، أدولف فور، المركز الجامعي للبحث العلمي، الرباط، 1965.
8. أحمد بن محمد أبو العباس المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: يوسف الشيخ ومحمد البقاعي، دار الفكر، بيروت.

9. أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1998.
10. أحمد سيد محمد، الشخصية المصرية في الأدبين الفاطمي والأيوبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1992.
11. أحمد صبحي منصور، العقائدي الديني في مصر المملوكية بين الإسلام والتصوف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006.
12. إريك فروم، فن الحب، بحث في طبيعة الحب وأشكاله، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، 2000.
13. أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية: دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2002.
14. أمبيرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005.
15. آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001.
16. آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
17. الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري، المواقف الروحية والفيوضات السبوحية، اعتنى به: عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004.
18. أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001.
19. أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، القاهرة، د.ط، د.ت.
20. أنور فؤاد أبو خزام، معجم المصطلحات الصوفية، مراجعة: جورج متري عبد المسيح، مكتبة ناشرون، بيروت، 1993.

21. بدر الدين الحسن بن محمد البوريني، عبد الغني النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، جمعه: رشيد بن غالب الدحداح اللبناني، ضبطه وصححه: محمد بن عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.
22. برهان الدين اليعمري الشهير بابن فرحون، الديباج المذهب في معرفة أعيان علماء المذهب، تح: محمد الأحمدي أبو النور، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1986.
23. التافتازاني أبو الوفا، ابن سبعين وفلسفته الصوفية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1973.
24. تشارلز تشادويك، الرمزية، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992.
25. تقي الدين أحمد بن عبد الحليم بن تيمية، مجموعة الرسائل والمسائل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1992.
26. الجذامي بن الصباغ، الديوان، تحقيق: محمد زكريا عناني وأنور السنوسي، دار الأمين للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1999.
27. جلال الدين بن أحمد السيوطي، حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، 1967.
28. جمال الدين أبو الفضل بن منظور الإفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط2، د.ط، د.ت.
29. جمال الدين يوسف بن تغري بردي، النجوم الزاهرة في معرفة ملوك مصر والقاهرة، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1930.
30. الحافظ الذهبي، العبر في خبر من غبر، تح: محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985.
31. الحسيني الحسيني معدي، موسوعة الصوفية، دار كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013.
32. حسن مسكين، الخطاب الشعري الجاهلي، رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
33. الحسين بن عبد الله بن سينا، الديوان، تح: حسين علي محفوظ، مؤتمر المستشرقين الدولي الرابع والعشرون، طهران، 1957.
34. خالد حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة الرياض، اليمامة، 2000.

35. خناثة بن هاشم، الشعر الصوفي بين الرؤية الفنية والسياق العرفاني، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2017.
36. خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط10، 1992.
37. ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية في الصورة الشعرية لدى امرؤ القيس، دار الآداب، لبنان، 1992.
38. زكريا ابراهيم، مشكلة الحب (مشكلات فلسفية)، مكتبة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت.
39. زين الدين عبد الرؤوف المناوي، الكواكب الدرية في تراجم السادة الصوفية، تح: محمد أديب الجادر، دار صادر، بيروت، ط1، 1999،
40. سامي النشار، نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1996.
41. سامي يوسف اليوسف، ابن الفارض شاعر الحب الالهي، دراسة في شعره وتصوفه، دار الينابيع للنشروالتوزيع، دمشق، ط1، 1994.
42. سعاد الحكيم، المعجم الصوفي - الحكمة في حدود الكلمة- دندرة للطباعة والنشر، بيروت، 1981.
43. سلافة عبد الله، تقنيات التعبير عن الخمر في الشعر المملوكي, دراسة أسلوبية - نماذج متنوعة- دار المعارف، حمص، سوريا، ط1، 1991.
44. سليمان العطار، الخيال والشعر في تصوف الاندلس: ابن عربي، أبو الحسن الششتري، ابن خميس التلمساني، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981.
45. سليمان حريتاني، الخمرة وظاهرة انتشار الحانات ومجالس الشرب في العالم الإسلامي (الموقف والخمرة)، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996.
46. سيسيل موريس بورا، الخيال الرومنسي، ترجمة: إبراهيم صيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977.
47. شمس الدين بن ناصر الدين الدمشقي، جامع الآثار في السير ومولد المختار، تحقيق: نشأت أبو يعقوب كمال، إصدارات دار الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطر، مطبعة الفلاح للبحث العلمي وتحقيق التراث، الفيوم، مصر، ط1، 2010.
48. شهاب الدين بن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تح: محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 1991.

49. صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، الوافي بالوفيات، تح: أحمد الأرناؤوط، تركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2000.
50. الطاهر توات، ابن خميس شعره ونثره، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991 .
51. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1998.
52. عباس بن إبراهيم المراكشي، إظهار الكمال في تتميم مناقب سبعة رجال، تحقيق: أحمد متفكر، منشورات المطبعة والوراقة الوطنية، المغرب، ط1، 2010.
53. عباس يوسف الحداد، الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض نموذجا، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2005.
54. عبد الحق إسماعيل البادسي، المقصد الشريف والمنزع اللطيف في التعريف بصلحاء الريف، تح: سعيد أحمد عراب، المطبعة الملكية، الرباط، ط2، 1993.
55. عبد الحق الكتاني، المحب والمحبوب - شرح تائية الحراق وابن الفارض في الحب الإلهي- دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2006.
56. عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية الحب، الانصات، الحكاية، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2006.
57. عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي - نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، د.ت.
58. عبد الحليم محمود، شيخ الشيوخ أبو مدين الغوث، حياته ومعراجه إلى الله، دار المعارف، القاهرة، 2006.
59. عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، دار موفم للنشر، الجزائر، 2008.
60. عبد الرحمان بدوي، شطحات صوفية، دار القلم، بيروت، ط3، 1978.
61. عبد الرحمان بدوي، شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1992.
62. عبد الرحمان بن محمد بن خلدون، المقدمة، تح: علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

63. عبد الفتاح السيد محمد الدماصي، الحب الإلهي في شعر محي الدين بن عربي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1982.
64. عبد الكريم الجيلي، الانسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، مكتبة البابي الحلبي، القاهرة، 1970.
65. عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، مطبعة دار الحياة، دمشق، 1972.
66. عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981.
67. عبد الله خضر حمد، الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني، دراسة أسلوبية، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 2014.
68. عبد الله علي علام، الدولة الموحدية بالمغرب في عهد عبد المؤمن بن علي، دار المعارف، مصر، 1971.
69. عبد الله كنون، النبوغ المغربي في الأدب العربي، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، 1961.
70. عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط5، 2006.
71. عبد الواحد بن علي المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، شرح وعناية: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006.
72. عبد الواحد محمد بن الطواح، سبك المقال لفك العقال، تح: محمد مسعود جبران، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، ليبيا، 2008.
73. عثمان موافي، التيارات الأجنبية في الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، 1991.
74. عرفات حمور، المرأة والجمال والحب في لغة العرب، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ط1، 1998.
75. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر- قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1995.
76. عفيف الدين سليمان أبو الربيع التلمساني، شرح مواقف النفري، تحقيق: جمال المرزوقي، عاطف العراقي، مركز المحروسة، مصر، ط 1، 1997.

77. عفيفي أبو العلا، التصوف: الثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، د.ت.
78. علي بن الحسين أبو الفضل (السهلجي أو السهلكي)، النور من كلمات أبي طيفور، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، سلسلة شطحات صوفية، وكالة المطبوعات، الكويت، ط2، 1978.
79. علي بن عبد الله أبو الحسن الششتري، الديوان، دراسة وتحقيق: محمد العدلوني الإدريسي وسعيد أبو الفيوض، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.
80. علي بن عثمان الهجويري، كشف المحجوب، دراسة وترجمة وتعليق: إسعاد عبد الهادي قنديل، دار النهضة العربية، بيروت، 1980.
81. علي بن يوسف الشنطوفي، بهجة الأسرار ومعدن الأنوار في مناقب الباز الأشهب، تحقيق: جمال الدين فالح الكيلاني، المنظمة المغربية للتربية والثقافة والعلوم، فاس، ط1، 2013.
82. علي صافي حسين، الأدب الصوفي في القرن السابع الهجري، دار المعارف، مصر،1964.
83. عمر بن الفارض، الديوان، تح: عبد الخالق محمود، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2007.
84. عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين (تراجم مصنفي الكتب العربية)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1993.
85. عمر موسى باشا، العفيف التلمساني شاعر الوحدة المطلقة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982.
86. عنترة بن شداد، الديوان، شرح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004 .
87. قاسم غني، تاريخ التصوف في الإسلام، ترجمه عن الفارسية: صادق نشأت، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1970.
88. قاسم محمد عباس، الحلاج الأعمال الكاملة، دار رياض الريس للكتب، بيروت، ط1، 2002.
89. قيس بن الملوح، ديوان مجنون ليلى، تدقيق وتعليق: يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1999.
90. كوكب عامر، السماع عند الصوفية، خاصة الغزالي، شركة إخوان رزبق، مصر، 1988.
91. كولن ولسن، الشعر والصوفية، ترجمة: عمر الديراوي أبو حجلة، دار الآداب، بيروت، ط2، د.ت.
92. لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تح: محمدعبد الله عنان، القاهرة، دار المعارف، مصر، 1978.

93. لويس ماسينيون، بول كراوس، أخبار الحلاج، التكوين للطباعة والنشر، دمشق،2006 .
94. (-،-)، ديوان الحلاج، المجلة الآسيوية، عدد يناير، مارس، 1931.
95. مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، مكتبة النهضة الجزائرية، ط4، 2004.
96. محمد الطاهر علاوي، العالم الرباني سيدي أبو مدين شعيب، دار الأمة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2004.
97. محمد العدلوني الإدريسي، نظرات في التصوف المغربي، دار الثقافة، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.
98. محمد بن أحمد أبو عبد الله بن الصباغ الجذامي، الديوان، تحقيق: محمد زكريا عناني وأنور السنوسي، دار الأمين للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1963.
99. محمد بن الصغير، بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي، أحمد التستاوي نموذجا، مطبعة بني يزناسن، سلا، المغرب، 2004.
100. محمد بن القيم الجوزية، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، دت.
101. محمد بن تاويت، تاريخ سبتة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1982.
102. محمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات والذيل عليها، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1973.
103. محمد بن عباد النفري الرندي، شرح الحكم العطائية، إعداد ودراسة: محمد عبد المقصود هيكل، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1988.
104. محمد بن عبد الجبار النفري، كتاب المواقف، ويليه كتاب المخاطبات، تصحيح وعناية: آرثر يوحنا أربري، مكتبة المتنبي، القاهرة، ط1، د.ت.
105. محمد بن عبد الملك الأنصاري، الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ت.
106. محمد بن محمد أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، تحقيق: محمد الدالي بلطه، المكتبة العصرية، بيروت، ط4، 1999.
107. محمد بن محمد بن أحمد بن مريم، البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.

108. محمد حجي، موسوعة أعلام المغرب، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط2، 2008.
109. محمد راشد، الإتحاد المستحيل: الحب الإلهي ونظرية الإتحاد في التصوف الإسلامي، المنبر للدراسات والترجمة والنشر والتوزيع، دمشق، 1997.
110. محمد رجب، الاغتراب: سيرة ومصطلح، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1988.
111. محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، د.ت.
112. محمد زياني، فلسفة اللامعقول في الخطاب الصوفي (ابن عربي نموذجا)، إصدارات إي.كتب.أل تي دي، لندن، ط1، 2017.
113. محمد سلامة، تأويل الشعر عند محي الدين بن عربي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2013.
114. محمد عبد الرؤوف المناوي، التوقيف على مهمات التعريف، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، 1990.
115. محمد كمال شبانة، الدويلات الإسلامية في المغرب، دار العالم العربي، القاهرة، ط1، 2008.
116. محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، مصر، ط1، 1963.
117. محمد ياسر شرف، فلسفة التصوف السبعيني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،1990.
118. محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1997.
119. محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت.
120. (-،-)، ذخائر الأعلاق- شرح ترجمان الأشواق، تحقيق: خليل عمران منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.
121. (-،-)، رسالة روح القدس، جمع وتأليف وشرح: محمود محمود الغراب، مطبعة نضر، دمشق، ط2، 1994.
122. (-،-)، فصوص الحكم والتعليق عليه، تحقيق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1980.
123. (-،-)، لوازم الحب الإلهي، تحقيق: موفق العيد، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، ودار التميز للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، د.ت.

124. (-،-)، محاظرة الأبرار ومسامرة الأخيار، دار صادر، بيروت، 1968.
125. مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني – الرؤيا والتشكيل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
126. ميرسيا إلياد، أسطورة العود الأبدي، ترجمة: نهاد خياطة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1987.
127. ناصر الدين سعيدوني، من التراث التاريخي والجغرافي للغرب الإسلامي – تراجم مؤرخين ورحالة وجغرافيين، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1999.
128. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، د.ت.
129. نخبة من المؤلفين، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط31، 1991.
130. نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والاندلس في عهد الموحدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2008.
131. هيفرو محمد علي ديركي، جمالية الرمز الصوفي (النفري، العطار، التلمساني)، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2009.
132. وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.
133. وفيق سليطين، الزمن الأبدي- الشعر الصوفي، الزمان، الفضاء، الرؤيا، دار نون للدراسات والنشر، اللاذقية، 1997.
134. ياقوت بن عبد الله الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، 1977.
135. يحي بوعزيز، مدينة تلمسان عاصمة المغرب الأوسط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط2، 2003.
136. يوسف بن يحي التادلي (ابن الزيات)، التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي، تح: أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط2، 1997.
137. يوسف زيدان، إلتقاء البحرين (نصوص نقدية)، الدار المصرية اللبنانية، بيروت، ط1، 1997.
138. (-،-)، عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988.

139. يوسف سامي اليوسف، مقالات صوفية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2007.

ج- المراجع باللغة الأجنبية:

1. Funk, Wagnalss, Company, Standard Dictionary of Folklore Muthology and Legend, New York, 1950
2. Lou Andréas , Salomé : Eros, Paris, Minuit , 1984.
3. Henri Corbin : L'imagination Créatrice dans le Soufisme d'Ibn Arabi, Paris, Flammarion, 1958.
4. Hans George, Vérité et Method èd, Seuil 1970, p10.
5. Wiliam james, The varieties of religious experience, London, Greth & Co. 1925
6. Jaques Lacarrier, les Gnostiques, Paris,Gallimard, 1973

د- الرسائل الجامعية:

1. عمر بوقرورة، الاغتراب في الشعر الإسلامي المعاصر، 1960- 1990، رسالة دكتوراه، جامعة قسنطينة، 1994.
2. محمد يعيش، شعرية الخطاب الصوفي (الرمز الخمري عند ابن الفارض)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم 2003/1.
3. نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، رسالة ماجيستير، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1954.

هـ - الدوريات:

1. بدران عبد الحسن البياتي، دلالات البكاء وموضوعاته في الشعر الأموي، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العراق، العدد 98.
2. سعاد والي، الرمز الأنثوي في القصيدة المولدية، ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين لابن خلوف القسنطيني (نماذج منتقاة)، مجلة مخبر أبحاث في التراث الجزائري، جامعة بسكرة، العدد التاسع، 2013.
3. عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي في الشعر المغربي القديم، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد5، مارس 2006.

4. غيثاء قادرة، الثنائيات الضدية وأبعادها في نصوص المعلقات، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، العدد العاشر،2012.
5. ناظم حمد خلف السويداوي، فلسفة الرؤيا في القصيدة الصوفية، ابن الفارض نموذجا، مجلة مداد الآداب، الكلية التربوية المفتوحة، قسم الأنبار، العراق، العدد7، 2011.
6. نزار شكور شاكر، توظيف الاصطلاحات الصوفية في شعر الششتري، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، العدد64، 2012.
7. نور الدين دحماني، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الصوفي، مجلة حوليات التراث، كلية الآداب والفنون، جامعة مستغانم، الجزائر، العدد الثاني، 2004.
8. وفيق سليطين، صالح نجم، ازدواجية الأنا والآخر في التكوينات الرمزية لشعر الخمرة الصوفية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان الإيرانية، بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، العدد الثاني عشر، 2013.
9. (-،-)، موتيف الظعن في قصيدة التصوف، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.
10. يوسف هادي بور نهزمي، المرأة والخمرة رمزان في الشعر الصوفي، مجلة التراث الأدبي، جامعة آزاد الإسلامية في كرج، إيران، السنة الثانية، العدد السادس.

و- المواقع الإلكترونية:

1. إمام عبد الفتاح إمام، أفكار ومواقف الحب الإلهي والحب البشري، مقال منشور بتاريخ:22 نوفمبر 2013، على موقع الأهرام اليومي على العنوان الإلكتروني:
http://www.ahram.org.eg/NewsPrint/243844.aspx
2. أمين يوسف عودة، قراءة سيميائية صوفية في طواسين الحلاج، موقع طواسين للتصوف والإسلاميات، 2015 على العنوان الإلكتروني:
http://tawaseen.com/?p=1653
3. روزبهان بقلي شيرازي، كتاب عبهر العاشقين، نقلا عن موقع يوسف زيدان للتراث والمخطوطات، على الموقع الإلكتروني:
http://www.ziedan.com/dewan/3.asp
4. شعبان أحمد بدير، الرمز الشعري واعتراب اللغة في المنظور الصوفي، على الموقع الإلكتروني "معابر" على العنوان الإلكتروني:
http://www.maaber.org/issue_november09/spotlights1.htm

5. طالب عيسى (مدير المركز الثقافي البغدادي)، رحلة الصوفي الأولى، مقال منشور على موقع طواسين للتصوف والإسلاميات، 2015، على العنوان الإلكتروني:

http://tawaseen.com/?p=1888

6. محمد الهاطي، من مظاهر عناية صوفية المغرب بفن الشمائل المحمدية، مقال منشور على صفحة مركز الإمام الجنيد للدراسات والبحوث الصوفية المتخصصة، الرابطة المحمدية للعلماء، المملكة المغربية، على الرابط الالكتروني:

http://www.aljounaid.ma/article.aspx?c=5915

7. محمد رضا بودشار، الإنسان والعالم في الخطاب الصوفي في الغرب الإسلامي، منتدى أنفاس نت، تراث ودراسات فكرية، المنشور بتاريخ 11 أيار 2014، على الموقع الإلكتروني:

http://www.anfasse.org/2012-07-03-21-58-09/2010-12-30-15-59-50/5380-2014-05-11-15-00-14

فهرس الموضوعات

الملخص باللغة العربية:

يهدف هذا البحث إلى دراسة ديواني الشاعرين الصوفيين أبو مدين شعيب الغوث، وعفيف الدين التلمساني دراسة سيميائية، حاولت الباحثة من خلالها الكشف عن غوامض دلالات التعابير والألفاظ ذات الطابع الرمزي الإشاري في المدونة، فرصدت بناء على ذلك الإحالات الرمزية لأربع من العلامات الكبرى البارزة في الديوانين؛ وهي: علامة الأنوثة، علامة الخمرة، علامة الطبيعة وعلامة الحنين والرحلة، وكذا دراسة دلالات العلامات الصغرى الكثيرة المنضوية تحت تلك العلامات الكبرى، للوقوف على المعاني العرفانية التي جسدت إلى حد كبير التوجه الصوفي لكل واحد من الشاعرين المذكورين، الّذين مثلت أشعارهما بحق قمة النضج ومنتهى التطور الذي حققته القصيدة الصوفية، في واحدة من أكثر الحقبات الزمنية عطاء وإبداعا وإشراقا في تاريخ بلاد المغرب الإسلامي، وهي فترة القرنين السادس والسابع الهجريين، في سبيل الوقوف على خصوصية طريقة توظيف الشاعرين لتلك العلامات السيميائية في نصوصهما الشعرية.

الملخص باللغة الإنجليزية:

This research aims to study a semiotic study the divans of the two Sufi poets Abu Madin Shuaib al-Ghuhath and Afif al-Din al-Tlemceni, in which the researcher attempted to reveal the ambiguity of the meanings and symbolic characteristic expressions in the divan .Thus, she indicated the symbolic references to the four major signs in the two divans: the sign of femininity, the sign of wine, the sign of nature, the sign of nostalgia and journey. As well as to study the many small signs belonging to those major signs to find out the mystical meanings that largely embodied the Sufi orientation of each of the poets mentioned; whose poetry represented the real maturity and the ultimate development of the Sufi poem in one of the most eloquent, creative and bright times in the Islamic Maghreb history, the sixth and seventh centuries AH; In order to determine the specificity in which way poets employ these semiotic signs in their poetic texts.